HELENA SOTOCA

FEMME SAPIENS

NI MUSAS NI SUMISAS

UNA REVISIÓN DE LA HISTORIA DEL ARTE OCCIDENTAL CON PERSPECTIVA FEMINISTA

¿Dónde están las mujeres en el mundo del arte? ¿Qué papel tienen? ¿Cómo se ha trasmitido su historia? ¿Cuántas mujeres artistas sabrías enumerar? ¿Has visto muchas de sus obras expuestas en museos? Helena Sotoca es la creadora de *Femme Sapiens*, una cuenta de Instagram que recorre la Historia del Arte con perspectiva de género y un humor muy sagaz. Con ironía, sátira y un punto de vista feminista, la autora reflexiona sobre cuestiones como el arte, la mujer y su papel en la cultura, los cánones de belleza o la sexualidad femenina, de una manera insumisa y didáctica a partes iguales.

X ANIVERS
epub!

Helena Sotoca García

Sotoca Garcia, Helena - Ni musas ni sumisas una revision ilustrada de la historia del arte occidental con perspectiva feminista

ePub r1.0
Titivillus 22-05-2023

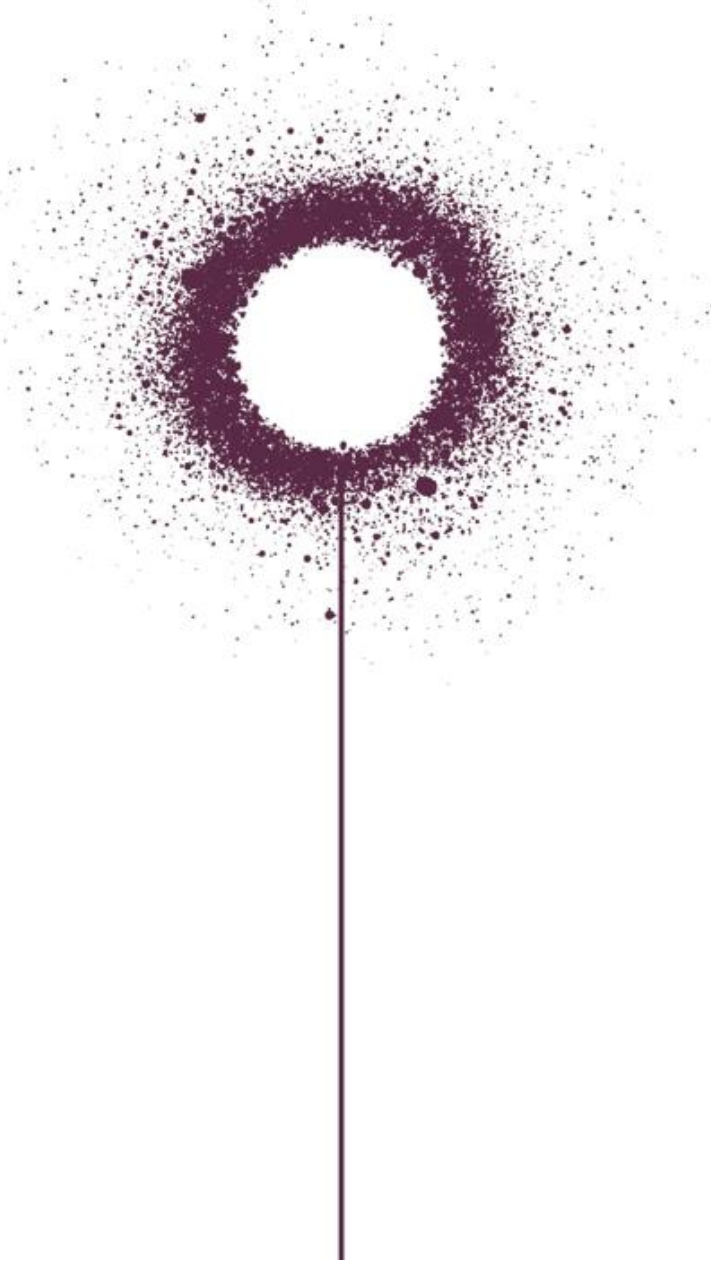
Helena Sotoca García, 2022

Editor digital: Titivillus
ePub base r2.1

Índice de contenido

Cubierta
Sotoca Garcia, Helena - Ni musas ni sumisas una revision ilustrada de la historia del arte occidental con perspectiva feminista
PRÓLOGO
1. Desterrando binomios
1.1. LO PRINCIPAL FRENTE A LA OTREDAD
1.2. EL ESPACIO PÚBLICO CONTRA EL ESPACIO PRIVADO
1.3. EL GENIO Y LA AMATEUR
1.4. SUJETO Y OBJETO
2. CREADAS
2.1. MITOLOGÍA CLÁSICA: RUBENS Y LA VIOLENCIA SEXUAL
2.1.1. El rapto de las hijas de Leucipo
2.1.2. El rapto de Europa
2.1.3. El rapto de Hipodamía
2.2. MITOLOGÍA CRISTIANA: EVA Y MARÍA
2.2.1. Eva
2.2.2. María La Virgen
2.3. EL DESNUDO FEMENINO: LOS HOMBRES MIRAN
2.3.1. Objeto de deseo, no sujeto deseante
2.3.2. Venus como excusa
2.3.3. Olympia: la confirmación de lo terrenal
2.4. NIÑAS: LA SEXUALIZACIÓN DE LA INFANCIA
2.4.1. Lewis Carroll y sus «niñas amigas»
2.4.2. Prepúberes
2.4.3. Niñas malas
2.4.4. Gauguin: pederastia y colonialismo
2.5. EL ÁNGEL DE LA CASA Y LA PROSTITUTA
2.5.1. El ángel de la casa
2.5.2. La prostituta
2.6. LA FEMME FATALE
2.6.1. Un buen caldo de cultivo
2.6.3. Las monstruosas
2.6.4. Mitología clásica
2.6.5. Mitología cristiana
2.6.6. Poderosas
3. CREADORAS
3.1. CALIDAD PATRIARCAL
3.2. INFANTILIZACIÓN
3.3. DESPROFESIONALIZACIÓN
3.4. LOCURA
3.5. AUTORÍA EN CUESTIÓN

3.6. TEMÁTICA INAPROPIADA
3.7. CLASIFICACIÓN ANDROCÉNTRICA
3.8. INTERPRETACIÓN ANDROCÉNTRICA
3.9. MASCULINIZACIÓN
EPÍLOGO
REFERENCIAS
Notas



A mi madre. Gracias, Ale, por tu apoyo en forma de tiempo, cuidados, escucha y amor.

PRÓLOGO

He necesitado terminar el libro para poder escribir estas líneas. Llevo meses con la estructura y el contenido claros en la cabeza, pero no ha sido hasta que he puesto el punto final cuando todas las piezas del rompecabezas han cuadrado. Ayer lo comentaba con mi madre por teléfono: «No sé cómo introducir a los lectores lo que se van a encontrar. ¿Se lo resumo? ¿Les explico la estructura?». Ella me propuso ser honesta: «¿Por qué no les cuentas lo que me llevas explicando emocionada todo este tiempo? ¿Por qué no les aclaras tus porqués para escribirlo?».

Y es que (casi) todos los proyectos que emprendemos en esta vida tienen su razón de ser. Cuando una lleva meses y meses investigando, con la cabeza metida en libros que hablan del pasado, puede sucederle que al volver al presente se sienta desorientada. ¿Qué leches quiero contar? ¿Adónde quiero llegar con toda esta parafernalia sobre Rubens y la violencia sexual que muestra en sus obras? ¿Por qué hablo de los señores que hace años pintaban a niñas desnudas? ¿Qué importancia tienen hoy Pandora y Eva? ¿Las recuerda alguien como las malas malísimas? «Nadie se acuerda, pasemos página», podría pensar.

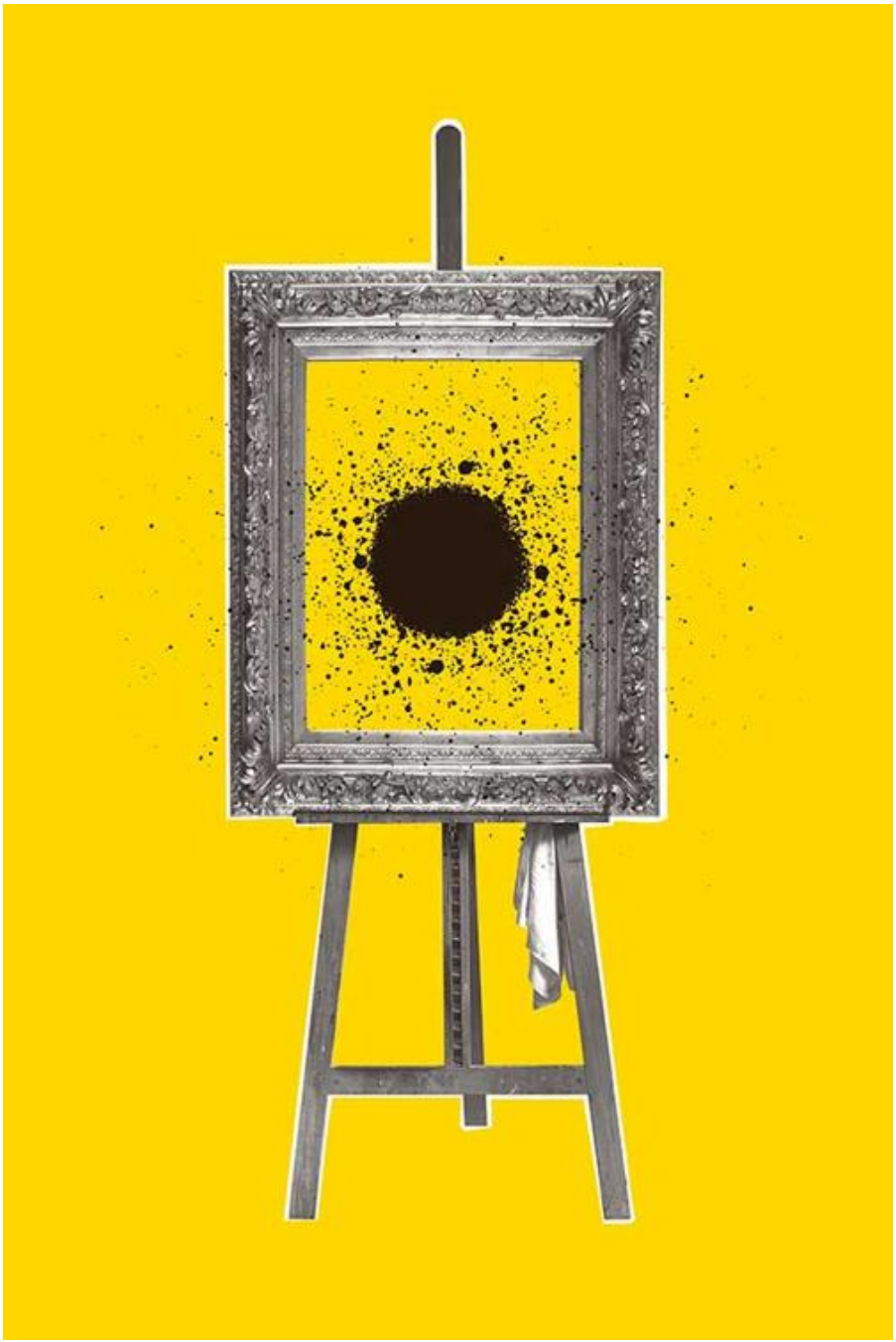
Pero este es el mismo argumento que enarbolan aquellos que consideran que la amnesia es la solución a las fracturas nacionales. En cambio, lo que yo deseo es establecer una memoria histórica crítica de las imágenes que investigue tanto el contexto del momento como el mensaje que arrojan. Solo así podemos aprender del pasado para no repetir los errores en el presente. Un presente en el que las imágenes de las mujeres siguen siendo machistas.

Y es que los cuadros misóginos que aparecen en este libro no pertenecen a un pasado ya superado. Son, en realidad, el inicio de una tradición que todavía continúa. El placer que los reyes encontraban en las imágenes de violencia sexual de Rubens antecede a los vídeos pornográficos que contienen violaciones y que tantos hombres disfrutan. Las niñas sexualizadas del siglo XIX son el precedente de los concursos de misses o de los disfraces de enfermera *sexy* para niñas. La iconografía de la diosa venus, con su belleza perfecta, es la soga que

hoy nos asfixia al mirar nuestros cuerpos, que no cumplen con esos cánones inalcanzables.

¿Y las artistas? En este aspecto, tampoco hemos avanzado demasiado. Las *guerrilla girls* llevan décadas denunciando el ninguneo con el que se las trata. La conciliación entre la vida laboral y la familiar sigue siendo un gran obstáculo. Y las que han salido airosas del ejercicio de malabarismos para dedicarse al arte son ignoradas.

Así que aquí está mi por qué. Rastrear con espíritu crítico el pasado para reparar en el presente y no volver a tropezar en el futuro.



1

DESTERRANDO BINOMIOS

La filosofía occidental se ha empeñado desde la Antigüedad en definir al hombre y a la mujer como un binomio de contrarios. Todas esas definiciones estaban respaldadas por una supuesta tendencia natural de ambos sexos. Ya en la Antigua Grecia, Aristóteles hizo referencia a esta en su *Política*:

> Y también en la relación entre macho y hembra, por naturaleza, uno es superior y otro inferior, uno manda y otro obedece. Ydel mismo modo ocurre necesariamente entre todos los hombres[1].

POR SUPUESTO, CUANDO DICE TODOS LOS HOMBRES, QUIERE DECIR TODA LA HUMANIDAD.

«Es que las mujeres sois mucho más sensibles». ¿Te suena? Seguro que ya sabes a estas alturas que detrás de una frase con un aparente elogio incluido (¿quién no quiere ser sensible?) se esconde una flecha envenenada. Probablemente, el dardo atraviesa a todas las mujeres de las que vamos a hablar en este libro, sean creadas o creadoras. Aceptar que las mujeres somos más sensibles significa dar validez al eterno binomio del hombre racional y la mujer sentimental.

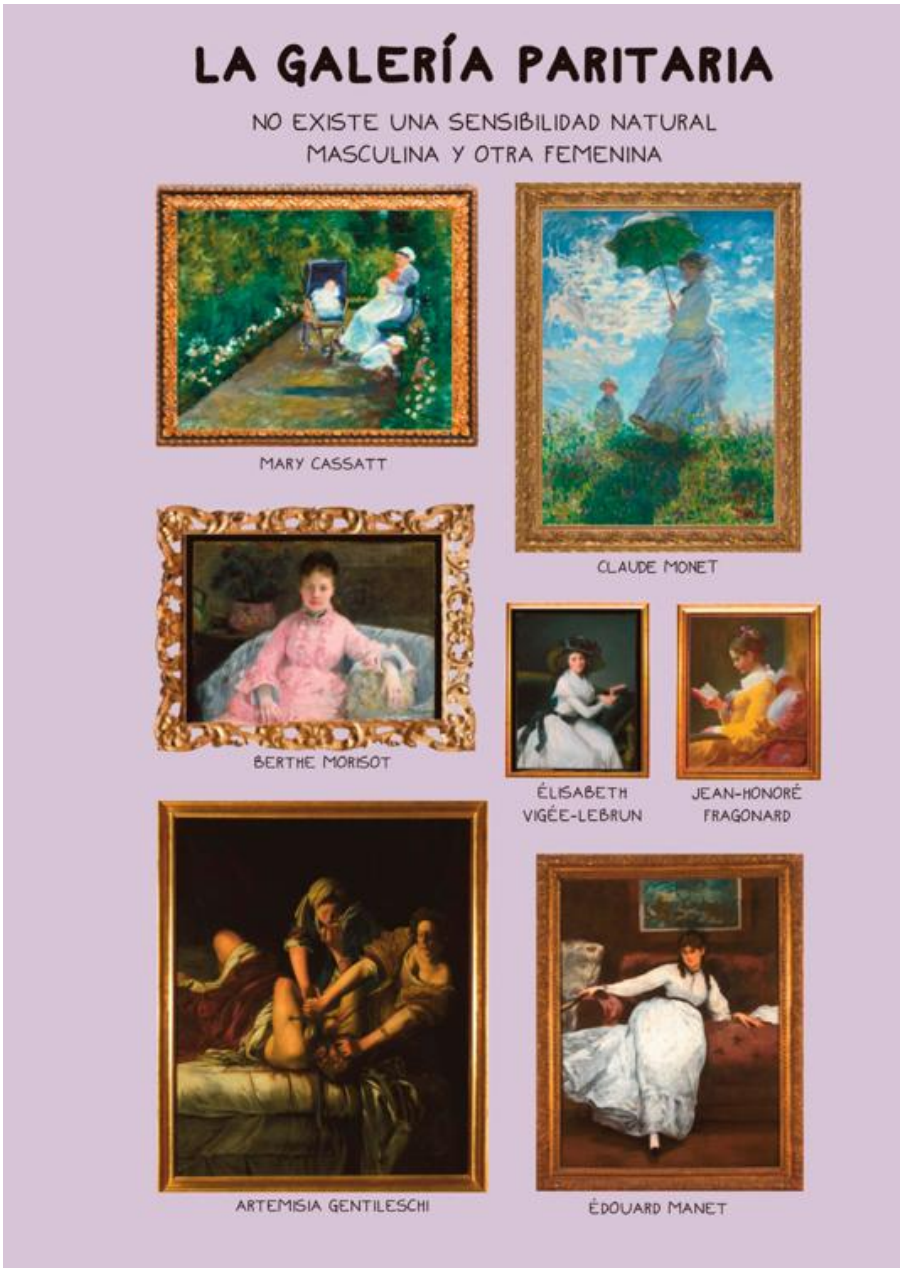
Y NO ESTAMOS DISPUESTAS A RENUNCIAR A LA RACIONALIDAD, ¿VERDAD?

A veces, desde el discurso feminista, hemos estado tentadas de proponer que hay que mirar el arte creado por mujeres de otra forma para valorarlo. Eso significaría caer en la trampa del género (de esas supuestas cualidades femeninas innatas) que nos ha tendido el patriarcado. En ocasiones se ha dicho que el arte femenino es, por ejemplo, más delicado, más sutil. Un ejemplo de esta falacia es un artículo publicado en 1887 de la revista *La Ilustración*. Junto a un grabado de la artista Luise Max Ehrler, en el que aparecía una chica pintando un abanico, añadían la siguiente nota:

> Si el arte es la representación de lo bello, no debe extrañarnos que a crear belleza se dedique la hermosa mitad del género humano […]. Simpática es la composición, y basta fijar en ella ligeramente la atención para comprender que una mujer ha sido la que ha creado tan bellísimo cuadro[2].

1.1. LO PRINCIPAL FRENTE A LA OTREDAD

Simone de Beauvoir mencionó por primera vez en 1949 la teoría de la alteridad. Escribió en su obra *El segundo sexo*: «La mujer se determina y se diferencia con respecto al hombre, y no a la inversa; ella es lo inesencial frente a lo esencial. Él es el Sujeto, es el Absoluto; ella es la Alteridad[3]».



Mary Cassatt,*Children in a garden*: © Museum of Fine Arts, Houston/gift of Mr. and Mrs. Meredith Long/Bridgeman Images; Claude Monet, *Madame Monet and her son*: Collection of Mr. and Mrs. Paul Mellon; Berthe Morisot,*The Pink dress*: © 2022,The Metropolitan Museum of Art /Art Resource/ Scala, Florencia, por la imagen; Élisabeth Vigée-Lebrun,*Comtesse de la Châtre*: © 2022, The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florencia, por la imagen; Jean Honoré Fragonard,*Young girl reading*: © gift of Mrs. Mellon Bruce in memory of her father, Andrew W. Mellon; Artemisia Gentileschi, *Judith decapitando a Holofernes*: © Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi; Édouard Manet,*Le repòs*: © cortesía del RISD Museum, Providence, RI.

En realidad, la idea de «lo otro» es inherente al ser. Para mí, yo soy lo principal, y todo lo que no soy yo es lo otro. Así, si llegan vecinos nuevos a la casa de al lado, ellos serán «lo otro» desde mi subjetividad. Me preguntaré: ¿harán mucho ruido?, ¿saludarán en el portal? Por su parte, mis nuevos vecinos serán para ellos mismos lo principal, y yo quedaré relegada a «la otredad». Existe una reciprocidad; de manera objetiva yo desempeño los papeles tanto de actriz principal como de secundaria. Soy yo —lo principal—, pero también soy la vecina —la otra—.

Esta reciprocidad se da en muchas situaciones. ¿Quién no se ha sentido extranjero en un país que no es el suyo y se ha acordado de cuando consideraba «los otros» a aquellos que habían sido antes extranjeros en el suyo propio?

Veamos cómo se aplican estos conceptos al hombre y a la mujer. Por desgracia, en este caso no existe un camino de ida y vuelta igualitario, sino que la mujer es siempre la otra. Esta forma de situar a la mujer respecto del hombre no es natural, no es innata. En realidad, es la base de la estructura patriarcal.

Ni que decir tiene que, como estructura que todo lo sustenta, el binomio principal otredad también ha afectado a las artistas. ¿Existe un arte femenino? ¿Un arte de las mujeres? ¿Acaso hay un punto en común entre las obras de todas las mujeres artistas? O lo que es lo mismo, ¿es el arte creado por mujeres la otredad? Hace ya más de cincuenta años que la historiadora del arte feminista Linda Nochlin planteó estas mismas preguntas en su ensayo *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?* Su respuesta fue cristalina:

> No hay cualidades comunes de «feminidad» que parezcan enlazar los estilos de las mujeres artistas en general […] No hay ninguna esencia sutil de feminidad que parezca enlazar la obra de Artemisia Gentileschi, madame Vigée-Lebrun, Angelica Kauffman, Rosa Bonheur […]. En cada caso, las mujeres artistas […] parecen estar

> más cercanas a otros artistas y escritores de su propia época y entorno que unas a otras. [4]

La única manera de desterrar el concepto de lo femenino por naturaleza es cuestionarlo, algo que Nochlin ya hizo. Nos preguntaba: «¿Es el señor Fragonard más o menos femenino que madame Vigée-Lebrun?» [5]. Luego hacía referencia a Rosa Bonheur para defender que su obra encarna los valores opuestos a los que van asociados a la categoría femenino: «no hay nada frágil en *La feria de caballos* de Rosa Bonheur [6]». En cuanto a las escenas domésticas, más de lo mismo: ¿acaso podríamos decir que Pierre Auguste Renoir y Édouard Manet se han quedado en un lugar «menos femenino» que Berthe Morisot o Mary Cassatt?

¿Tú ves la otredad en las obras que ellas pintaron? Yo tampoco. Más bien observo muchas similitudes con sus compañeros de estilo.

Para terminar con el gran binomio de lo principal y la otredad, debemos afrontar la cuestión de la iconografía vaginal. Una vez descartada la cuestión de género como indicativo de un arte femenino, vale la pena analizar aquello a lo que no se le puede negar su naturaleza. Existió un movimiento dentro del arte feminista —muy aplaudido, pero también ampliamente criticado— que proponía la existencia de una predisposición de las artistas abstractas a recurrir a las formas con reminiscencias de pliegues vaginales. Fue la artista Judy Chicago la que en su ensayo *Through the Flower* explicó que había examinado, junto a su compañera de profesión Miriam Schapiro, los cuadros de artistas conocidas y desconocidas que habían utilizado la abstracción.

> Descubrimos que las mujeres recurrían con frecuencia al empleo de una imagen central, generalmente una flor o una versión abstracta de una forma floral, rodeada de pliegues y ondulaciones, como en la estructura de una vagina [7].

Es difícil aceptar como verdad absoluta la tesis de Chicago y Schapiro de que estas formas vaginales surgían de manera inconsciente. Sin

embargo, se puede rastrear esta iconografía de genitales femeninos en varias artistas de los años setenta como una propuesta consciente y feminista.

> *Es una respuesta política a los artistas que nos han representado a su antojo, convirtiendo así nuestros genitales en tabú, en algo malo, inmoral o sucio.*

Las obras de la pintora estadounidense Georgia O'Keeffe, famosa por sus flores ampliadas hasta ocupar todo el espacio del lienzo, como si de un *zoom* digital se tratara, fueron objeto de especulación sobre si representaban formas de vulva. En 1939, O'Keeffe expresó su descontento con todas esas interpretaciones.

> Hice que os tomarais un tiempo para mirar lo que yo veía y, cuando por fin os detuvisteis para fijaros en mi flor, le pegasteis todo lo que vosotros asociáis con las flores, como si yo pensara y viera lo mismo que vosotros pensáis y veis, y no es verdad [8].

En conclusión: no existe una quintaesencia común a las artistas, ni tampoco una especie de hilo conductor de la feminidad. De hecho, la expresión «mujer artista» no ha hecho otra cosa que situarnos en la otredad. Es revelador, por ejemplo, pensar que cuando nos referimos a los artistas rescatamos del imaginario una serie de nombres —Da Vinci, Rubens, Velázquez, Goya, Picasso, etc.— entre los cuales no aparece ninguna mujer. Ellos son lo principal; ellas, las otras.

1.2. EL ESPACIO PÚBLICO CONTRA EL ESPACIO PRIVADO

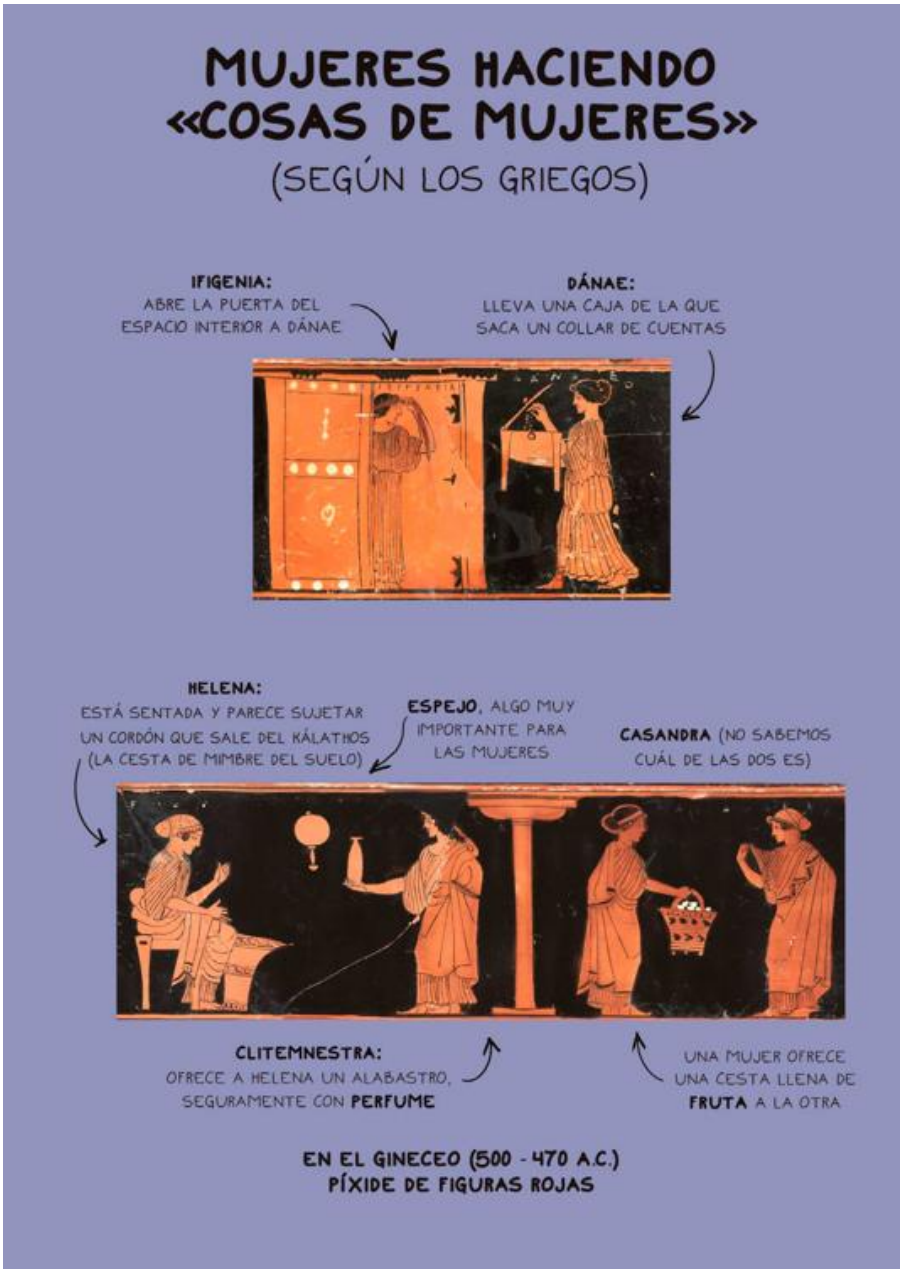
> La división entre la esfera doméstica y la esfera pública, incansablemente repetida, terminará por dar la impresión de tener, también ella, un fundamento natural, y hay quienes la confunden con excesiva rapidez con las categorías de lo femenino y lo masculino [9].

Una vez más, con esta dicotomía se hace referencia a una supuesta naturaleza femenina; en este caso es la que nos hace más propicias para las tareas domésticas o, lo que es lo mismo, nos relega a los espacios privados. El encierro de las mujeres en el hogar es una realidad documentada desde hace siglos. En la mayor parte de las sociedades de la Antigua Grecia vivían en el interior de la casa (*oikía*), concretamente en una zona reservada para ellas, el gineceo[10]. En ocasiones, podían estar en otros espacios más allá de la casa, pero en ningún caso tenían la oportunidad de acceder a lo público, ni mucho menos tener una voz política.

Efectivamente: la democracia ateniense de la que hoy nos jactamos no reconocía la ciudadanía de las mujeres.

La cerámica ática sirve de testimonio histórico, de cápsula del tiempo. En ella pintaban imágenes de mujeres en espacios interiores. Por ejemplo, en la píxide —un pequeño recipiente de cerámica en el que se colocaban productos cosméticos o joyas— de figuras rojas conocida como *En el gineceo* aparecen seis mujeres en un interior, todas ellas realizando tareas que le estaban reservadas al sexo femenino. Reciben nombres de la mitología griega, con lo que se eleva una escena cotidiana a un plano atemporal.

Si avanzamos hasta la Edad Media, dos hombres dejaron por escrito el lugar que debían ocupar las mujeres: Humberto de Romans (s.XIII) y Francesco da Barberino (s. XIV). Según estas fuentes, habría un grueso de mujeres cuyo espacio sería la casa; luego, unas pocas religiosas que vivirían el encierro del convento, así como un conjunto de mujeres que trabajaría fuera de su propia casa.



En el gineceo: © The Trustees of the British Museum.

Sin embargo, estas últimas, criadas o siervas, seguirían poblando lo doméstico, por lo que no ponen en jaque el dogma sexista.

Finalmente, se nombra a las meretrices, las únicas que han salido a ocupar lo que «es de ellos» de manera pecaminosa. Como religioso, Romans utiliza a María Magdalena para proponerles el arrepentimiento a través del retorno al único lugar que las hace

virtuosas: la casa y la familia. Existe, de hecho, toda una iconografía en torno a la «mujer caída» que analizaremos más adelante.

Con el paso de los siglos, se fueron creando una serie de requisitos que toda mujer «de bien» debía cumplir. Entre ellos estaban «la sobriedad en el alimento, la modestia en el gesto, la parquedad en el uso de la palabra, el abandono del maquillaje y de los adornos, la restricción de los desplazamientos o el acceso limitado al mundo de la cultura y el trabajo[11]». Se las arrinconaba así en el interior de la casa, y se les retiraba la capacidad de expresarse, de relacionarse y, por supuesto, de tener una ambición más allá de la familia.

En el siglo XVIII, con la ilustración, las mujeres adquieren la categoría de ciudadanas. Sin embargo, en la práctica este estatus solo les viene dado como esposas de ciudadanos. Su único derecho es el de asegurar la pureza de las tradiciones y proporcionar un espacio para el buen entendimiento familiar.

SIEMPRE SERVICIALES, SIEMPRE SONRIENTES Y SIN QUEJAS.

Es decir, «la ciudadanía femenina —encerrada en la esfera privada— queda excluida de toda realidad política[12]». Como el argumento de la incapacidad de la mujer para la política ya no es posible, en ese momento se utiliza el paternalismo. Talleyrand, conocido como el «sacerdote de la Revolución» por ser miembro de la Iglesia pero apoyar la Revolución francesa, escribió en 1791 un *Informe sobre la instrucción pública*. En él escribe sobre el reparto de tareas por sexos: Lejos del ajetreo y el bullicio de los negocios, ¡sin duda, todavía hay una hermosa participación en la vida de las mujeres! El título de madre […] es un goce solitario que podría distraerla de la participación pública. Y preservar en la mujer ese poder del amor que debilitan otras pasiones, ¿no es, sobre todo, pensar en la felicidad de su vida[13]?

Con la excusa de proteger nuestra felicidad, no se nos deja elección. Eso se llama paternalismo.

Como respuesta a la Declaración de los Derechos del Hombre y el Ciudadano, la escritora y filósofa Olympe de Gouges redactó en 1791 la Declaración de los Derechos de la Mujer y de la Ciudadana. En su artículo décimo, De Gouges promueve que «la mujer [que] tiene

derecho a subirse al cadalso, debe tener igualmente el derecho de subir a la tribuna[14]». Es decir, que aquellas que por ley tenían la responsabilidad sobre sus actos hasta poder ser condenadas a muerte (el cadalso), debían también tener la oportunidad de participar en la creación de dichas leyes (la tribuna).

Sería un error analizar la historia de las mujeres sin referirse a la diferencia de clases. Si bien es cierto que la mujer se queda siempre en la esfera de lo doméstico, con el culmen de la ideología burguesa aparece además la figura del «ama de casa». Este término ha servido desde que surgió para someter tanto a burguesas como a proletarias. Tal y como escribe Oliva Blanco Corujo, no sin ironía, «se impedirá a las mujeres que gobiernen el mundo, pero se les concederá —como consuelo— que imperen sobre sus criadas[15]».

En cuanto al derecho al trabajo, teóricamente universal ya en ese momento de revolución burguesa, también estaba salpicado por las diferencias sexuales de origen falazmente natural. Los hombres por un lado y las mujeres por otro, a cada uno se le encomendaba un tipo de tarea, aquella que se adecuara a sus capacidades innatas. «La mujer será la reina del santuario doméstico, le serán adjudicados los tiernos cuidados de la infancia y las dulces preocupaciones de la maternidad[16]». Serán considerados estos quehaceres «el más alto oficio que son llamadas a desempeñar[17]».

Spoiler: el paternalismo y la moral impidieron una ocupación real de lo público hasta mucho después.

¿Cómo afectó esta moralidad a las artistas? Para Sarah Stickne y Ellis, autora de una serie de guías de comportamiento para señoritas del siglo XIX que firmaba simplemente como Mrs. Ellis, la pintura es para la mujer un pasatiempo que tiene múltiples cualidades. En primer lugar, al contrario que la música, le permite entretenerse sin molestar: el lienzo y el pincel son compañeros silenciosos. Mucho más que, por ejemplo, el piano. Además, esa actividad es perfecta para tener siempre un ojo puesto en otras tareas: permite a la mujer «dejar de lado [la pintura] y reanudarla más tarde según convenga a las circunstancias […] sin que ello implique una pérdida grave[18]». Entendemos que «las circunstancias» serían, por ejemplo, un bebé que se despierta llorando o un marido que llega del trabajo y se sienta a la mesa hambriento, preparado para que le sirvan la cena.

Lo cierto es que, cuando se hablaba del arte practicado por las mujeres, nunca se entendía como profesión, sino como una ocupación

amateur que llevaba a cabo en su casa, como dice Mrs. Ellis, entre una tarea doméstica y la siguiente. Las academias de arte oficiales, que empezaron a proliferar en el siglo XVIII, estaban reservadas a los hombres. Y la verdad es que estudiar bellas artes en una escuela oficial proporcionaba un estatus social e intelectual elevado. Por desgracia, al tratarse de espacios públicos y culturales, las mujeres —salvo contadas excepciones— no pudieron matricularse. Es cierto que, en el momento de abrir sus puertas, a finales del siglo XVII, las academias sí que admitieron una pequeña representación femenina, pero pronto se les negó el acceso. La academia de París excluyó a todas las mujeres en 1706, y la real academia de las artes británica, a pesar de tener entre sus fundadores a dos mujeres —Angelica Kauffman y Mary Moser—, no permitió la formación artística de nadie del sexo femenino en prácticamente todo el siglo XIX[19].

Ante la realidad de su exclusión de la formación artística, hubo mujeres que buscaron maneras alternativas de aprender. La minoría que alcanzaba algún éxito podía ofrecer lecciones a las demás. La pintora Adélaïde Labille-Guiard, por ejemplo, tuvo varias discípulas. Es más, no solo dedicó su tiempo a formar a otras artistas, sino que quiso reivindicarlas. Tras ser admitida en 1783 en la Real Academia de Pintura, Escultura, presentó en el Salón de 1785 un cuadro en el que aparece ella misma como pintora —ante el caballete con pinceles, paleta en mano—, mientras la acompañan dos de sus discípulas, que observan el lienzo en el que ella está trabajando. En España, la situación de las artistas era mu, parecida. Tal, como explica Estrella de Diego, hasta finales del siglo XIXLas posibilidades de acceder a una formación artística eran mínimas. O bien ingresaban en una escuela de artes y oficios, o bien, en una escuela para señoritas —solo para aquellas de las clases sociales más acomodadas—. Aquellas que no podían permitirse tales oportunidades, se formaban por su cuenta a través de tratados de pintura[20]. Solo a partir de 1878 tuvieron acceso a la Escuela Especial de Pintura, Escultura, Grabado de la Academia de San Fernando.

¡POR FIN! ¡Y NI SIQUIERA PODÍAN ENTRAR EN TODAS LAS CLASES!

Es difícil cantar victoria por aquella nueva apertura. Incluso cuando comenzaron a abrir las puertas de las academias a las mujeres, su formación giraba en torno al concepto burgués del hogar. De Diego define a la perfección esa realidad: «Las mujeres podían ser artísticas, pero no artistas, y esta formación tenía siempre claros fines asociados

a una mejor educación de los hijos y comprensión con el marido[21]». En resumen, la reclusión impuesta a las mujeres a la esfera privada se dio por diferentes motivos a lo largo de la historia. En ocasiones, estos eran más paternalistas —protegernos, asegurar nuestra felicidad y virtud—, y en otras, más abiertamente misóginos —no estar preparadas para la vida pública y política o para tomar nuestras propias decisiones—. En cualquier caso, aludían a una falsa naturaleza femenina que nos relegaba a ese espacio. Esta situación prolongada en el tiempo ha impedido de manera sistemática la formación de artistas en las academias. Pero no solo se les ha negado acceder a unas determinadas enseñanzas, sino también al estatus respetado de artista. Y, con ello, pasamos así al siguiente binomio: el genio y la *amateur*.

1.3. EL GENIO Y LA *AMATEUR*

Ya hemos visto como no resulta difícil desmontar las ideas binarias tradicionalmente asociadas al hombre y a la mujer. Ni las artistas pintaban de forma femenina, ni existe una intuición innata de lo cotidiano que nos impide salir y mostrarnos en la esfera pública. Vamos a analizar ahora qué se esconde tras el binomio del genio y la *amateur*.

Rubens, Velázquez, Picasso, Cézanne. ¿Cuántas publicaciones, exposiciones, etc., les habrán dedicado a estos Grandes Artistas?

¡CON MAYÚSCULAS!

Tal y como explica Linda Nochlin, «el Gran Artista se concibe a menudo como alguien que posee Genio[22]». Lo posee en el sentido de que esta capacidad mágica le es innata. Se ha creado una mitología en torno a estos personajes que nos los presenta como milagros de la naturaleza: han nacido con el don de pintar, y no existe circunstancia adversa que pueda impedirlo. Antes o después, este don saldrá a la luz e iluminará a la humanidad con una excelsa obra.

Si hablo de mitología es porque, como bien dice Nochlin, es probable que haya una parte de verdad en el relato de sus vidas, pero seguramente también haya exageraciones. Es curioso que, al repasar biografías de Grandes Artistas de épocas y contextos diferentes, en muchos de ellos se alude a una especie de aprendizaje autodidacta desde la más tierna infancia. «Dibujaba en los márgenes de sus cuadernos en la escuela», o cualquier otra frase con reminiscencias de rebeldía temprana ante una formación ortodoxa podrían ser comunes

a diferentes monografías de artistas.

Así, una vez más nos encontramos ante un fenómeno supuestamente natural. Nos ha llegado la idea de que los hombres son talentosos, son Genios. Las mujeres simplemente no nacen con esa predisposición a la excelencia artística. Como resultado de una alusión a la naturaleza, se eliminan de un plumazo todas las circunstancias sociales en las que se han desarrollado unas y otros. ¿Cuál es la base que sustenta estos contextos que hacen que el arte no haya sido una profesión para la mayoría de las mujeres? El patriarcado. A este respecto, Nochlin plantea un par de preguntas:

> ¿Qué habría pasado si Picasso hubiera sido una chica? ¿El señor Ruiz [su padre] habría prestado la misma atención o habría estimulado de igual modo la ambición de una pequeña Pablita [23]?

Demos, por lo tanto, la vuelta a la tortilla. Eliminemos toda la pátina mitológica del asunto del Genio, y dejemos además la palabra entre comillas y con minúscula —el asunto del «genio»—. Si bien es posible que exista una especie de talento innato —la «pepita de oro» de Nochlin—, este solamente puede salir a la luz si se dan las circunstancias adecuadas. Unas circunstancias a las que las artistas no tenían fácil acceso. En consecuencia, resulta que el «genio», el «gran artista», es aquel hombre talentoso al que la vida le ha ido ofreciendo una serie de oportunidades para desarrollar ese instinto. Por oposición, la *amateur* es aquella mujer con interés por las artes a la que no se le ha permitido el acceso a, por ejemplo, la formación necesaria. Por ello, ha pasado desapercibida en la historia del arte. Nunca se sabrá si podría haber sido una «Genia» a la que dedicar múltiples libros y exposiciones de haber tenido las herramientas y los recursos necesarios. Es decir, de haber gozado de igualdad de oportunidades.

Aunque podría parecerlo, los conceptos de Gran Artista y de artista *amateur* no son ideas subjetivas, sino que están muy bien definidas por una serie de criterios. Criterios, por otra parte, puestos sobre la mesa desde una perspectiva masculina. O, dicho de otro modo, ellos son los que decidían —y deciden aún, tal vez— quién se merecía ser elevado al estatus de Genio. Y si no era tal, por lo menos era un Artista, con mayúscula.

Esta jerarquización se estableció mediante el dominio que se demostraba de los géneros pictóricos. La pintura de historia con sus tres ramas (la religiosa, la mitológica y la propiamente histórica) ocupaba el puesto más elevado de la jerarquía. Solo se podía tener en

consideración a un artista si dominaba dichas temáticas. Los llamados géneros menores eran los retratos, los paisajes, las escenas de género y las naturalezas muertas.

Pues bien, hay algo que tienen en común todas las temáticas mayores, aquellas más respetadas: en ellas aparecen figuras humanas, por lo que hay que dominar la representación del desnudo. Y ¿a quién crees que le negaban el acceso a las sesiones en las que se practicaba esta habilidad con un modelo desnudo?

A LAS MUJERES, POR UNA CUESTIÓN MORAL.

Así, impedir a las artistas que ya habían conseguido ingresar en las academias la práctica con modelos al natural las obligó, por sistema, a dedicarse a los géneros que el canon académico consideraba menores. De esta manera se establecía una asociación que no estaba abierta a subjetividades: ellas eran consideradas aficionadas. No fueron pocas las protestas por parte de las alumnas de las academias. Cuando por fin llegaron las buenas noticias, lo hicieron tarde y mal. Por desgracia, solo se abrieron las puertas de las aulas donde se practicaba la representación anatómica humana cuando eclosionaron las vanguardias. Para entonces la tradición más académica ya se había dejado de lado y se había creado un espacio de experimentación para las nuevas teorías y prácticas[24]. Podemos afirmar, pues, que tanto la idea burguesa del hogar como la visión academicista se encargaron de relegar a las artistas a una categoría simplemente inferior. Mientras ellos pintaban y esculpían obras serias e importantes, mientras ellos se convertían en profesionales, mientras algunos de ellos adquirían la categoría de Genio —«genio»—, a ellas, como mucho, se les concedía el calificativo de artística o de creativa. Se confirma así la tesis de Nochlin de que el genio no nace, sino que se hace, y que para llegar a serlo debe desarrollarse en unas circunstancias favorables. Unas circunstancias a las que ellas no pudieron optar.

1.4. SUJETO Y OBJETO

El recorrido realizado por esta división en categorías masculinas y femeninas que el patriarcado ha ido construyendo nos lleva inevitablemente a la dualidad entre sujeto y objeto. El hombre —sujeto— hace arte. La mujer —objeto— es arte. A estas alturas ya sabemos que tras este elogio —la mujer es bella, es una obra de arte, etc.— se esconde una manzana envenenada. Si la mordemos,

aceptamos sin miramientos un lugar pasivo en su sistema. Un espacio en el que las mujeres no podemos hacer ni decidir. Solo podemos ser para su consumo. En ocasiones, me encuentro hablando de la historia del arte como si las desigualdades que se dieron en el pasado no se reprodujeran en el presente, pero lo cierto es que en la actualidad estamos mucho más acostumbradas a este binomio de lo que nos pudiera parecer. Pongamos que estrenan una nueva película en la que la actriz principal lo borda. El papel de su vida. Una obra maestra de la interpretación. Al día siguiente, los titulares que nos encontramos en prensa han hecho caso omiso al despliegue de talento para centrarse en otros temas a propósito de la actriz: «[La actriz] parece haber doblado su peso tras su reciente ruptura con [personaje público]», «[La actriz], más *sexy* que nunca», «El desnudo de [la actriz] convierte la película en historia del cine».

¿TE SUENA?

Da igual lo que la actriz haya conseguido como sujeto; el foco se pone una y otra vez en lo que es como objeto de consumo.

DE CONSUMO MASCULINO, POR SUPUESTO.

A las artistas plásticas les ocurría en ocasiones lo mismo. A propósito de una exposición de mujeres pintoras en Barcelona en diciembre de 1896, se escribió un artículo que no tiene desperdicio. Comienza halagando el buen nivel artístico de las artistas, aunque no sin sorpresa.

«Se sabía que en Barcelona había señoras y señoritas que pintaban, pero que hubiera tantas y que lo hicieran tan bien no creo que nadie se lo hubiera imaginado», comienza la crónica de P. del O.

No faltan las alusiones a una supuesta delicadeza y a la «santa virtud de la paciencia elevada hasta el séptimo cielo». Después de dedicar un par de párrafos más a explicar, de manera muy general, lo que puede uno encontrarse en la muestra, comienza a darle la vuelta a la tortilla. Las creadoras —sujetos activos hasta el momento— se convierten en puros objetos; cuando ellas visitan la exposición pasan también a ser «lo expuesto». Dice P. del O. que «se ofrece, por lo tanto, una doble exhibición: la de pinturas y la de pintoras[25]».

Comprobamos con estos ejemplos que las mujeres que consiguieron dedicarse al arte a pesar de los obstáculos son miradas como objetos. También las protagonistas de los cuadros son objetos de deseo masculino. Por lo tanto, la distinción hombre-sujeto/mujer-objeto es

constante en la historia del arte.

Hemos analizado los binomios de género que la estructura patriarcal apuntala y cómo han afectado a las mujeres en el ámbito artístico. Hemos comprobado que no existe una naturaleza femenina, y mucho menos que esta quede plasmada en el arte. Hemos desmontado el mito del Genio. Ahora nos sumergiremos en lo que siglos de creación nos ofrecen: todo un corpus de imágenes que merecen ser miradas con las gafas violetas y el pensamiento crítico. Al fin y al cabo, no hay nada como aprender del pasado para no volver a tropezar en el presente.

2

CREADAS

Los señores siempre han deslizado sus pinceles sobre el lienzo sentados en el trono que les ha construido el patriarcado. Han creado su obra inspirados por mitologías o realidades contaminadas por este mismo sistema. La seguridad de saberse poderosos y los contextos sin crítica feminista en que han vivido les han allanado la producción de imágenes en las que la mujer es un ser desigual.

Esta desigualdad se refleja en diferentes sentidos. Existe, por ejemplo, la idealización de las violencias sexuales en unos cuadros que responden a la moda (sí, las imágenes de violaciones se pusieron de moda) de representar escenas de la mitología clásica en la que dioses tomaban por la fuerza a mujeres. Otro caso ilustrativo es el de las escenas dedicadas a María y a Eva, en las que, como refuerzo moral para la población, estas simbolizaban la buena y la mala mujer, respectivamente. En el siglo XIX, las imágenes del ángel de la casa y de la prostituta también sirvieron para señalar los caminos virtuosos y pecaminosos.

A esto debemos añadir las imágenes de nuestro cuerpo desnudo: los hombres nos miran para pintarnos y luego nos vuelven a mirar una vez que ya nos hemos convertido en un objeto sobre el lienzo. Sexualizadas, idealizadas y sin capacidad de acción, nos reducen a un producto para su consumo. Incluso sucede en algunos casos que el poder del artista es tan intocable o la sociedad está tan podrida que la que aparece desnuda no es una mujer, sino una niña. La pederastia en el arte está presente, igual que en la realidad. Pero llegó un momento en el que las mujeres se rebelaron: nació el feminismo. Los hombres, con las rodillas temblorosas ante una inminente pérdida del poder, quisieron plasmar lo terribles que éramos las mujeres libres. Nació así el arquetipo de la *femme fatale*, una imagen susceptible de aplicarse a cualquier mujer poderosa. Es hora de conocer, pues, a las mujeres creadas. Analicemos cómo el arte de la pintura se ha encargado de plasmar las diferentes violencias que hemos sufrido. Veamos cómo el control sobre nuestro cuerpo, los espacios que ocupamos y la forma en que construimos nuestra vida ha quedado literalmente enmarcado.

2.1. MITOLOGÍA CLÁSICA: RUBENS Y LA VIOLENCIA SEXUAL

Ya sabíamos que en la mitología clásica las mujeres salen perdiendo. Las escenas de violencia sexual se van repitiendo mito tras mito, así que no son pocos los personajes masculinos que pueden ser incluidos en la categoría de violador. Siglos después de la creación de estos

mitos, la reparación moral no llegó. Más bien lo contrario: los artistas se dedicaron a plasmar sobre el lienzo esas escenas con una mirada que sexualizaba a las víctimas. Convertían la violación en una imagen deseable para ellos. Podríamos sorprendernos ante las sórdidas fantasías sexuales de la época, pero este deseo masculino al contemplar escenas de violencia sexual sigue vigente hoy. En diciembre de 2020, la plataforma de pornografía PornHub eliminó más de diez millones de vídeos —la mitad más o menos del total— por ser sospechosos de contener violaciones.

No solo los reyes de España se masturbaban viendo a mujeres que eran forzadas; aún está normalizado en la actualidad.

El pintor Pieter Paul Rubens fue uno de los grandes artífices de obras con esta temática. Nos ha legado una serie de escenas de la mitología clásica en las que las mujeres representadas están sufriendo agresiones sexuales, ya sea en el mismo momento o en las circunstancias previas. Generalmente están perpetradas por el dios de dioses, Zeus, que toma formas inverosímiles con tal de engañarlas y mantener relaciones sexuales con ellas. Fruto de las violaciones nacerán otros dioses o héroes. Veamos algunas de estas escenas.

2.1.1. El rapto de las hijas de Leucipo

Una de estas escenas es *El rapto de las hijas de Leucipo*. En ella vemos el momento exacto en el que Cástor y Pólux, hijos de Júpiter y Leda —nacidos, por cierto, también de una violación, ya que Júpiter se convirtió en cisne para tener relaciones sexuales con ella—, se llevan por la fuerza a las hijas del rey Leucipo, Hilaíra y Febe, para casarse con ellas.

Entre los poetas que recogieron este episodio mitológico está Ovidio. Concretamente lo hizo en su Arte de amar, obra en la que el poeta romano utiliza la historia de las hijas de Leucipo para describir ni más ni menos que lo que él llama los «placeres» de la violencia sexual. O, como dice Margaret D. Carroll en su ensayo *The Erotics of Absolutism: Rubens and the Mystification of Sexual Violence*, Ovidio cuenta a sus lectores cómo conquistar a su objeto de deseo utilizando

la fuerza[26].

LECTORES HOMBRES, CLARO.

Aunque ella no te los dé [los besos], róbaselos tú a pesar de no dártelos. Es posible que al principio luche contigo y te llame «sinvergüenza»; sin embargo, deseará que la venzas en la lucha. Sobre todo ten cuidado de no hacerle daño en sus delicados labios cuando le arranques violentamente los besos[27].

Reinhard Liess escribió sobre el cuadro de Rubens.«[…] el contemplador, que antes no leyó más que lamento en el rostro y los gestos, verá y comprenderá el triunfo de Febe. La mano extendida hacia el cielo ofrece un saludo al Invisible. Está como dispuesta para recibir un regalo celeste. Se acerca a los dioses[28]». Puede dar la sensación, por el parecido con las ideas de Ovidio —la mujer que disfruta de la violencia sexual—, de que el texto sea de hace siglos. Es de 2007; en el siglo XXI hay un historiador del arte que interpreta el gesto de una mujer violada como agradecimiento. No contento con ello, añade una especie de mistificación de la sexualidad de la mujer basada en la violencia: «mediante el hecho de ser raptada, Febe se adentra en el destino de la mujer. Su rapto es el hallazgo y el enaltecimiento de su naturaleza[29]». Como si hubiera una quintaesencia de nuestra sexualidad que solo podemos alcanzar si pasamos por una agresión sexual.

Por mi parte, Reinhard Liess queda oficialmente cancelado.

En cambio, Carroll ofrece una lectura alternativa de las escenas de Rubens. Estas responden a la necesidad de los monarcas absolutistas de mostrar su fuerza sobre el pueblo sometido. Se trata seguramente de una interpretación mucho más acertada, dado que tiene en cuenta el contexto en el que la obra fue creada. Este es, en concreto, un momento de los siglos XVI y XVII en el que los mecenas —especialmente la realeza— se dedicaron a encargar obras en las que sucedían violaciones mitológicas para sus salones de palacio. ¿Por qué violaciones mitológicas precisamente? Hay dos motivos. El primero es que se entendía que los gobernantes eran un Zeus que ejercía su poder por encima de los humanos y su ley. El segundo habría que

atribuírselo a Maquiavelo, que hizo mucho daño con su tratado sobre política *El príncipe*, en el que, entre otras cosas, plasma la misoginia del momento. Según explica, la fortuna es una mujer a la que hay que dominar, «golpearla y zaherirla[30]». Si unimos las creencias sobre los gobernantes todopoderosos y la propuesta de Maquiavelo, obtenemos como resultado las representaciones de violaciones mitológicas en los palacios reales.

2.1.2. El rapto de Europa

Otro cuadro que nos muestra una escena de violación mitológica es *El* —mal llamado— *rapto de Europa*. Según las Metamorfosis, de Ovidio, Europa era la hija del rey Agénor de Tiro. Un día se estaba bañando en la playa con sus amigas cuando fue divisada por Zeus, que quedó prendado de la joven. Para no levantar sospechas, Zeus se transformó en un bonito toro blanco con pelaje resplandeciente. De esta forma, se acercó a Europa, que descansaba en la orilla, y se sentó junto a ella. Al principio, la princesa de Tiro se asustó; pero, al ver que se trataba de un animal manso, fue cogiendo confianza y comenzó a acariciarlo. Tan a gusto estaba Europa con el animal que, en un momento dado, decidió sentarse sobre él. Fue entonces cuando el toro blanco, es decir, Zeus, aprovechó para levantarse y meterse en el mar llevándose a la joven. Esta, muerta de miedo, se aferró a sus cuernos. Zeus y Europa cruzaron el mar y llegaron a la isla de Creta, donde, según nos cuenta el mito, «se unieron bajo la sombra de unos árboles, los cuales nunca perdieron las hojas tras ese acontecimiento». Ni que decir tiene que la acción que se esconde tras esa idílica unión bajo la sombra de unos árboles es una violación. Porque Europa estaba asustada. Porque Europa no quería irse con el toro blanco. Porque Europa no quería que la separaran —la arrancaran— a la fuerza de su familia. Si algo nos demuestra Ovidio con sus palabras es la capacidad de idealizar aquella situación que todas tememos:

Se atrevió también la princesa, sin saber a quién montaba, a sentarse sobre el lomo del toro; entonces el dios, apartándose poco a poco de tierra y de la arena seca, pone primero las falsas plantas de sus patas en la rompiente, luego se adentra aún más y por las aguas del mar abierto se lleva su presa.

Se asusta Europa y vuelve su mirada a la costa que, raptada, va dejando atrás, y con la diestra agarra un cuerno, apoya la otra sobre el lomo; tremolantes, sus ropas se ondulan con el viento[31].

El rapto de Europa, que está colgado en una de las paredes del

Museo del Prado, es una copia de un Tiziano. Cuando Rubens vino a España por segunda vez, se dedicó a copiar una gran parte de las obras de Tiziano que pertenecían a la colección real española. Fue pintado entre 1628 y 1629. Así que tengamos en cuenta que la composición del cuadro fue ideada por Tiziano y no por Rubens.

Ante esta escena hay un primer conflicto obvio para todas nosotras, que llama la atención según se va conociendo la historia del cuadro. Lo que sucede no es —solo— un rapto. Lo que sucede es la violación de una mujer joven por parte del dios más importante del panteón. Como indica Peio H. Riaño, «que la escena represente un instante antes de la penetración no anula lo que viene después [32] ».

Así, mantener una cartela con el título —que tampoco es original, por otro lado— que se otorgó al cuadro en el siglo XIX significa comulgar también con la ideología decimonónica.

La circunstancia de que la misma escena representada de manera prácticamente idéntica cuelgue en dos museos diferentes ofrece una oportunidad perfecta para comparar de qué manera ambas instituciones se hacen responsables de las problemáticas que afectan a la mitad de la población. Es interesante comprobar cómo al cuadro de Tiziano del que es copia el de Rubens, y que está en el Museo Isabella Stewart Gardner de Boston, se le ha otorgado el título *The Rape of Europa*. Literalmente, La violación de Europa.

Si vamos más allá del título y comparamos la información que cada uno de los museos aporta sobre la obra, vemos primero que el Museo del Prado se limita a describirlo sin añadir ningún énfasis sobre el hecho de que Europa está siendo forzada. En cambio, el Museo Isabella Stewart Gardner sí que añade palabras clave que aportan perspectiva de género a la descripción de la escena. Por ejemplo, habla de «la unión forzada entre Europa y Júpiter» o de cómo «se aferra a él con terror».

¿Por qué un museo se atreve a llamar a las cosas por su nombre y otro no? El ejemplo del museo de Boston nos sirve para confirmar que la historia no es suficiente para respaldar la decisión del Prado: la cartela que mantiene el museo madrileño es ideológica.

Concretamente, plasma una ideología patriarcal. Bajo el manto protector de una supuesta «neutralidad», el Museo del Prado ha preferido ofrecer una visita cómoda y sin sobresaltos.

Ha intentado desmarcarse de la política. Aun a riesgo de volver a manosear la afirmación de que «todo es política», me atrevo a utilizarla una vez más para el caso del Prado. La manera de los responsables de mantenerse neutros ha sido salirse del feminismo. Con lo que no han contado —prefiero confiar en que aún no se han dado cuenta— es que, si no se colocan al lado de las oprimidas, se quedan en el bando del opresor.

2.1.3. El rapto de Hipodamía

Otro cuadro de Rubens que hace referencia a un mito que sin duda sorprende por lo actual que puede llegar a resultar es *El rapto de Hipodamía*. Esta era una joven hermosísima —la belleza es en la mitología una manera más de justificar las violaciones, como si fuera una llamada de atención a una pasión masculina que no se puede de reprimir—. El día de su boda con Pirítoo, rey de los lápitas, este había llamado para la celebración con banquete a un gran número de invitados, entre ellos a los centauros. Como era la primera vez que tomaban vino, los centauros se emborracharon y se dedicaron a «raptar» (violar) a varias mujeres del banquete, incluida Hipodamía. Esta escena dio lugar a la posterior guerra entre lápitas y centauros. Ovidio la narra así:

Porque a ti, el más bestial de los bestiales centauros, Éurito, te ardía el corazón tanto por el vino como por la visión de la novia, y reinaba una embriaguez que duplicaba la lujuria. De repente las mesas son volcadas y siembran la confusión en el banquete, y la recién casada es raptada por la fuerza, agarrada por los cabellos. Éurito coge a Hipódame; los demás, la que cada uno gustaba o podía, viva estampa del saqueo de una ciudad. La casa se llena de gritos de mujeres[33].

La excusa de las agresiones no solo es la belleza, sino también los efectos del vino sobre aquellos que eran mitad hombre, mitad caballo. En ocasiones me he visto justificando mi análisis de género de la mitología clásica diciendo que «hay que tener en cuenta que son historias explicadas y escritas hace veinte siglos». Como si hubiéramos avanzado en materia de igualdad pasos de gigante. Como si lo que la mitología relata fueran cuentos a día de hoy impensables. Sin embargo, hay un argumento mucho más sólido que respalda estos

análisis: da igual el tiempo que haya pasado, las problemáticas de la violencia sobre nuestros cuerpos no han cambiado.

UN BESO A TODOS LOS QUE CREEN QUE LA SOLUCIÓN ES DEJARLO PASAR.

Revisemos estos dos versos: «te ardía el corazón tanto por el vino como por la visión / de la novia, y reinaba una embriaguez que duplicaba la lujuria». La ebriedad justifica la libido. Una libido que parece ser incontrolable, puesto que se produce una escena de violencia. Un eco atroz retumba en la actualidad. En julio de 2021, los violadores de una menor se justificaban ante el juez con las siguientes palabras: «Si no llego a ir drogado, no habría pasado [34] ».

Achacan al consumo de sustancias los actos cometidos como si estas fueran las culpables, y no una misoginia estructural.

Este cuadro es la confirmación de que la violencia sobre el cuerpo de las mujeres continúa siendo, a pesar del paso de los siglos, una cuestión que ciertos hombres siguen sin comprender. No ha ayudado el imaginario que literatura, artes plásticas y películas han creado a su alrededor. Por otro lado, ese imaginario lo han generado ellos mismos. Nadie ha venido a preguntarnos: «¿Quieres esto?». Solo han dado por hecho, ya desde el siglo II, que esperamos impacientes estos arrebatos de violencia —mal llamada «pasión»—.

¿Cuántas veces hemos visto en una película la típica escena sexual en la que el hombre fuerza a su pareja y ella, tras la relación, se muestra complacida?

2.2. MITOLOGÍA CRISTIANA: EVA Y MARÍA

Como mujeres occidentales, hemos sido criadas —sea de manera religiosa o laica— condicionadas por una evidencia mitológica: la de la buena y la mala mujer. Para muchas de nosotras, la figura de la Virgen María estuvo presente desde el principio de nuestra educación en las Navidades: belenes, felicitaciones, actuaciones del colegio. De

manera más aleccionadora o más disimulada, la idea de que aquella era una mujer buena se asentó a la perfección en nuestra educación cultural. Eva llegó a la fiesta más tarde —no es fácil explicar según qué historias a las niñas pequeñas—. Tal vez en una visita a un museo, tal vez al preguntar quiénes fueron los primeros hombres y mujeres. Puede que en algún carnaval. Sea como fuere, se nos presentó. Desnuda, curiosa y mala. Más adelante se la colocó al lado de la Virgen como un personaje tan diferente a ella que por fin se nos desveló como contrario. A partir de entonces, según la educación recibida, cada una decidió dónde colocar a cada una de ellas en su vida. ¿A quién parecerse? ¿Es que acaso tengo que elegir? Pero antes veamos cómo nos han llegado sus imágenes a través del arte. La mitología cristiana ha sido una de las grandes fuentes de inspiración de los artistas occidentales. Las imágenes de personajes bíblicos y santos están por todas partes. Pero no siempre fue así. La tradición hebrea prohíbe la representación de imágenes sagradas, lo que implicó que durante siglos apenas hubiera obras de arte inspiradas en el Antiguo Testamento. Con la llegada del cristianismo se superó la época iconoclasta y comenzaron a aflorar las imágenes religiosas, especialmente en los libros miniados y en los bajorrelieves de ciertas iglesias. Antes del Renacimiento, las temáticas del Antiguo Testamento habían estado asociadas a las del Nuevo, con lo que se establecía un paralelismo entre ambas. A partir del siglo XV se supera esta manera de hacer referencias veladas a los textos hebreos y comienza a ser cada vez más habitual que se representen directamente escenas del antiguo testamento. Estas irán tomando poco a poco protagonismo hasta su cénit en el barroco.

Maestro de Boucicaut y taller,*The story of Adam and Eve*: © Imagen digital cortesía de Getty's Open Content Program; Willem Vrelant,*Adam and Eve eating the forbidden fruit*: © Imagen digital cortesía de Getty's Open Content Program; Miguel Ángel, *Pecado original y expulsión del Paraíso*: © Jorge Valenzuela A. Compartido bajo Creative Commons Attribution Share Alike 3.0 Unported license.

2.2.1. Eva

Me gusta especialmente cómo Erika Bornay explica de dónde bebe la historia de Eva[35]. En los primeros tiempos del cristianismo, se pensaba que los mitos clásicos eran una mala traducción de las certezas cristianas. Por ejemplo, podría establecerse un paralelismo evidente entre Pandora y Eva. Pandora fue modelada en barro por orden de Zeus, igual que lo fue Eva por Dios; a Pandora se le ofreció una caja y fue advertida de que no podía abrirla, de la misma manera que a Eva se le prohibió comer la manzana del Paraíso. Pero ambas sucumben a su curiosidad, desobedeciendo los mandatos divinos.

AMBAS SON CULPABLES DEL DOLOR DE TODA LA HUMANIDAD.

Es innegable que Eva encarna en el mundo cristiano occidental un determinado prototipo de mujer: aquella que, al tentar al varón, hace que se pierda no solo él, sino toda la descendencia que vendrá. Es, por lo tanto, el Pecado. El Mal. Si bien existió otro personaje femenino que representa la rebeldía, Lilith —que aparece en el Talmud—, no suele ser una referencia tan evidente en el imaginario colectivo, ya que es una diablesa cuya memoria prácticamente hemos perdido en la inmensidad de las escrituras antiguas. En cambio, Eva es más humana, el personaje perfecto para advertir y señalar a las mujeres.

Sigamos con la historia del Génesis: el diablo convertido en serpiente ofrece a Eva la manzana. Como serpiente, tiene unas características que la sacan del mundo estrictamente animal: le habla a Eva y le ofrece la manzana con su propia mano. Además, en la primera traducción de la Biblia al latín la serpiente es una mujer[36]. Es habitual encontrar imágenes de la serpiente con forma antropomorfa femenina, de entre los cuales uno de los ejemplos más famosos es el de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel.

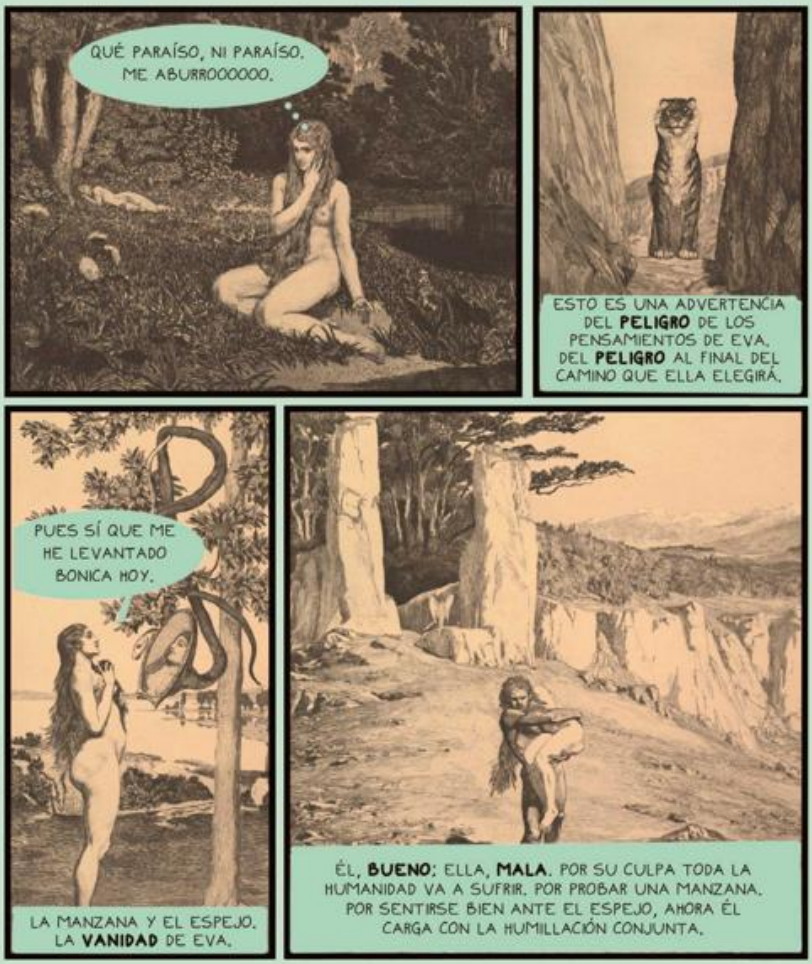
La serpiente con cabeza de mujer aparece en muchísimas imágenes. Curiosamente, en ningún caso la serpiente tiene rasgos humanos masculinos. Existe la posibilidad de que esta serpiente mujer sea Lilith, ya que esta figura se incorporó al imaginario cristiano a partir del siglo XIII, debido al contacto entre los traductores de la Biblia y los judíos de la diáspora, es decir, aquellos que salieron de su tierra originaria[37]. En este punto, es importante señalar que todas estas imágenes fueron creadas a partir de una tradición validada por exégetas hombres. ¿Por qué, entonces, atender a esta mitología hoy en día? Porque, como dice Bornay, «sobre [esta mitología] descansan los modos de pensamiento y algunas de las pautas de conducta aún vigentes en nuestra civilización[38]».

Tras siglos de representaciones de Eva similares —desnuda, con la cabellera larga, mostrándose más o menos púdica con la mano o una hoja de higuera o de parra sobre sus genitales y, en ocasiones, también sobre sus pechos— el simbolismo del siglo XIX nos descubrió nuevas formas de plasmar a este personaje bíblico sobre el lienzo.

Max Klinger pintó una serie de seis grabados con el título *Eva y el futuro*. Están agrupados por parejas, de manera que el primero, el tercero y el quinto nos muestran escenas bíblicas, mientras que el segundo, el cuarto y el sexto son propuestas del futuro que imagina el artista sobre cada escena anterior. Fijémonos sobre todo en los que aluden directamente al Génesis. Klinger nos muestra en una primera escena —*Eva*, se titula— a una Eva que es el personaje principal, dueña de sus propios pensamientos, dominante, hecha sujeto; mientras que Adán queda en un segundo plano. Esta distribución de los papeles mujer-sujeto / hombre-objeto es poco frecuente en la historia del arte.

EVA Y EL FUTURO (1898)

MAX KLINGER



Max Klinger, *Eva*: © 2022, Photo Scala, Florencia/bpk,Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlín; Max Klinger, *Primer futuro*: © 2022,The Metropolitan Museum of Art/Art Resource /Scala, Florencia, por la imagen; Max Klinger, *La serpiente*: © 2022,The Metropolitan Museum of Art/Art Resource /Scala, Florencia; Max Klinger, *Adán*: © 2022,The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/ Scala, Florencia, por la imagen.

(Y EN LA VIDA EN GENERAL).

Pero el caso de Adán y Eva es evidente que ha de ser así: ella es la que peca, mientras que él recibe de manera pasiva las consecuencias del pecado.

Resulta especialmente interesante la escena del tercer grabado, *La serpiente*. En él aparece el momento de la tentación con algunos de los elementos comunes a esta iconografía. Pero, además de eso, Klinger añade nuevos elementos que la sacan del Génesis y la transportan a un mundo contemporáneo al artista. Ahora el pecado de Eva no es haber mordido la manzana. El motivo por el que será condenada es el de descubrir su cuerpo en el espejo y ser consciente de su atractivo sexual, así como de su seguridad y de su curiosidad, que nos devuelve el espejo mostrándonos una sonrisa de superioridad y confianza. Lo que consigue Klinger al relegar el pecado es hacer una crítica a una Iglesia y a un Estado patriarcales [39].

La última imagen está asociada a la expulsión del Paraíso. Sin duda, la actitud de Adán ha cambiado, ahora está enfadado y es el personaje dominante. Los cuerpos se entrelazan para indicar su relación de amantes. Sin embargo, ¿qué le espera a Eva tras el Edén? Una actitud lánguida y pasiva, a partir de ahora es él el que decide hacia dónde se han de dirigir.

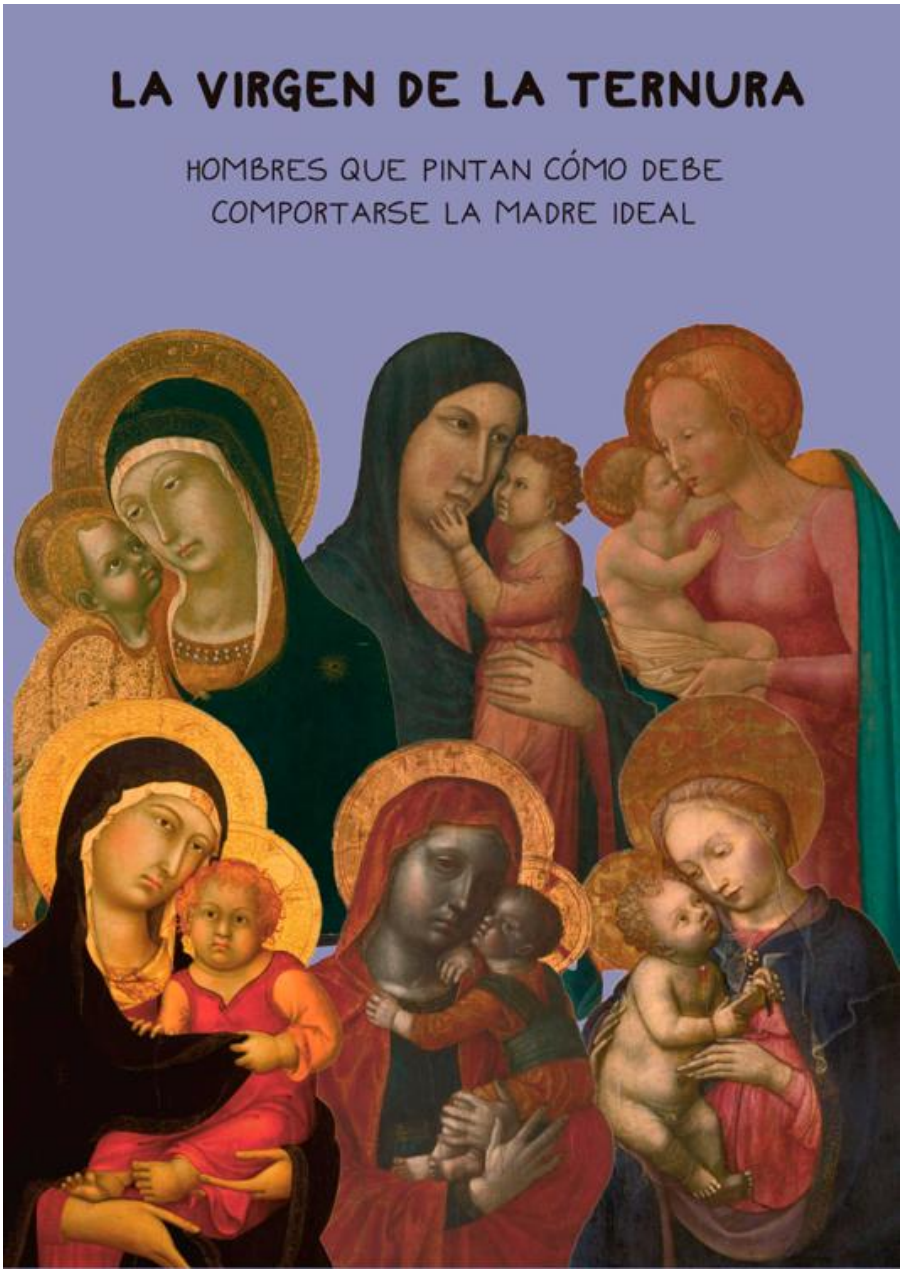
2.2.2. María La Virgen

María es la antítesis de Eva. Dio a luz sin haber mantenido relaciones sexuales. Su cuerpo no funciona de la misma forma que lo hace otro cuerpo de mujer, sino que a través de ella se niega toda nuestra naturaleza reproductiva. Ha sido representada como imagen de devoción con el Niño, en una disposición melancólica y de aceptación que vaticina el futuro de su hijo. ¿Es María, entonces, la propuesta alternativa a Eva? ¿Es ella a quien debemos imitar? Ha quedado en el imaginario occidental como la buena mujer, por oposición a Eva, y la madre por excelencia. Pero lo cierto es que, por su propia naturaleza, es una figura inimitable.

En los momentos históricos de bajo crecimiento demográfico o con alta mortalidad prolifera la representación de la Virgen. Las iconografías que más se repiten son la Madonna lactante, la Natividad y la Sagrada Familia [40]. Este dato nos ayuda a entender el objetivo de las imágenes de María: sirven para exaltar la maternidad y la familia. Sin embargo, también dan lugar a una contradicción; por un lado, está la condición no humana de la Virgen, y, por otro, su humanización a través del arte.

A principios del siglo XIV, la imagen de María representaba una maternidad dolorosa. Evocaba el sufrimiento de las mujeres propio del parto. Ese que toda mujer debe transitar para convertirse en madre biológica, y que le recuerda al pecado original. «Y Dios dijo a Eva: "¡parirás con dolor!"».

El debate sobre el sufrimiento de la virgen a lo largo de su vida es muy común entre los teólogos. Algunos afirman que, por ejemplo, no tuvo dolores durante el parto por tratarse de la mujer elegida. Otras tendencias teológicas explican que, a pesar de todos los acontecimientos dolorosos de su vida, el espíritu que le había insuflado Dios era de tal fortaleza que los aguantó con estoicismo [41]. Francisco Pacheco incluso fue un paso más allá y, basándose en san Bernardo, afirmó que «la Virgen no solo no sintió dolor ni trabajo alguno, antes suma alegría y gozo [42]».



Sano di Pietro, *La Virgen y el Niño con los Santos Juan el Bautista Jerónimo Pedro Mártir y Bernardino y cuatro ángeles* © 2022,The Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection, 1975, por la imagen; pintor italiano, *La Virgen y el Niño*: © 2022,The Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection, 1975,gift of Robert Lehman, 1947, por la imagen; Maestro de la Anunciación Lanckoronski, *La Virgen y el Niño*: © 2022,The Metropolitan Museum of Art, Theodore M. Davis Collection, Bequest of Theodore M. Davis, 1915, por la imagen; Simone Martini, *La Virgen y el Niño*: © 2022,The Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection, 1975, por la imagen; Vincenzo Foppa, *La Virgen y el Niño*: © 2022,The Metropolitan Museum of Art, Theodore M. Davis

Collection, Bequest of Theodore M. Davis, 1915, por la imagen; Donato di Bardi, *La Virgen y el Niño con los Santos Felipe y Agnes*: © 2022,The Metropolitan Museum of Art, gift of Samuel H. Kress Foundation, 1937, por la imagen.

Menos mal que ahora sabemos que está bien compartir el sufrimiento y pedir ayuda si hace falta.

Con el paso de los siglos, la expresión de la Virgen se va dulcificando. Los artistas toman los modelos iconográficos bizantinos, especialmente la Eleúsa y la Odighitria. En la primera, podemos ver como las caras de la Virgen y del Niño se están tocando, y que este pasa un brazo alrededor del cuello de su madre. Así nace la iconografía occidental de la Virgen de la Ternura. Por otro lado, en la Odighitria, la Virgen señala al Niño. Es su forma de indicar a los fieles que él es el camino, la fuente de la salvación.

Poco a poco va desapareciendo el sufrimiento en la cara de María para ir quedando una imagen de puro amor y devoción hacia su hijo. Así, se nos muestra una madre perfecta, en la que no cabe espacio para la duda o el hartazgo. Si la religión desnaturalizó la maternidad en tanto que eliminó las relaciones carnales de la concepción, el arte tampoco ayudó a darle un carácter más real. No es posible encontrar una representación de la Virgen en la que se vea superada por la dificultad real que supone criar a un hijo. El cansancio de las noches sin dormir y de las atenciones no queda reflejado por ninguna parte. Por el contrario, encontramos vírgenes bellísimas, en calma, y siempre profesando adoración al Niño.

Como los grandes maestros han representado a la Virgen con el Niño, su imagen ideal se nos ha quedado grabada.

COLOCAN ASÍ SOBRE NUESTRA CABEZA UN LISTÓN INALCANZABLE.

Ya eso se añade que, si no quieres ser Eva, si no quieres ser la mala, tienes que ser como María. La maternidad, aunque la tuya sea ya imperfecta desde el inicio por haber concebido de manera natural, debe llamar a tu puerta o estarás incompleta como mujer. Pero, además, debe ser una maternidad concreta. Sin gritos y sin

frustración. Sin estrés. Sin ojeras. Sin fealdad. De lo contrario, estarás lejos de ser la madre y mujer perfecta: María.

2.3. EL DESNUDO FEMENINO: LOS HOMBRES MIRAN

¿Qué pasa con nuestros cuerpos? ¿Por qué han tenido, tienen y tendrán los hombres esa necesidad de observarlos y controlarlos? De ponerles límites, de encarcelarlos, de dominarlos. De hacerlos suyos. Y también, a través de ellos, quieren proyectar unas formas de perfección que solo interesen a unos cuantos, mientras a nosotras nos deja toda una vida en la duda. «¿Seré yo suficiente? ¿Suficientemente bella? ¿Será mi piel suficientemente blanca?», se preguntarían hace quinientos años. «¿Será suficientemente morena?», nos preguntamos las nacidas en los noventa.

«¿Será acaso mi contorno curvilíneo atractivo pero no ofensivo para él?», resonaba en mi cabeza de quinceañera.

El control del cuerpo de la mujer ha sido —y sigue siendo— una de las herramientas de sometimiento del sistema patriarcal. Desde la Antigüedad, ellos han tomado las decisiones sobre él: qué formas debe tener, cómo debemos moverlo, cuánto debe medir, cómo debe desarrollarse nuestra sexualidad y un largo etcétera de parámetros cambiantes a lo largo de la historia, pero bien definidos en cada época.

Hablar de desnudo femenino es, a partir de un momento dado, una redundancia. Desde el Renacimiento y hasta principios del siglo XIX, el gran logro del artista era el desnudo masculino. Como representante de la humanidad, el hombre debía mostrarse heroico, sublime.

¡GIGANTE Y PERFECTO COMO EL DAVID DE MIGUEL ÁNGEL!

Tiziano, *Venus de Urbino*: © Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi; Diego Velázquez, *Venus del Espejo*: Diego Delso, delso.photo, licencia CCBYSA 4.0; Édouard Manet, *Olympia*: Gautier Poupeau, Attribution 2.0 Generic (CCBY2.0) License.

A priori, no había rastro de sensualidad o deseo en estos desnudos, al menos no de manera explícita (la homofobia estaba presente [43]).

Sin embargo, con el avance del siglo XIX, la pintura de historia fue perdiendo importancia, y la mujer se convirtió en el objeto de los cuadros de desnudos [44]. Decir «una exposición de desnudos» significa de desnudo femenino. Cuando Kenneth Clark, en su libro de referencia sobre el desnudo, habla de este género lo hace de manera general. Sin embargo, es fácil darse cuenta de que habla del desnudo femenino en particular.

¿Acaso representaban esas mujeres a toda la humanidad, como lo hacía *David*, con total dignidad? Ya sabemos la respuesta. Reducidas a un cuerpo, cuelgan de las paredes de los museos para ser miradas. Miradas, por cierto, por ellos, dado que cumplen con los cánones de cada época impuestos por los gustos masculinos. John Berger, con su espectacular capacidad de clarificar las cosas, nos dice: «Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se observan a sí mismas siendo miradas.[…] Así, ella se convierte en un objeto, concretamente un objeto visual, un espectáculo [45]».

2.3.1. Objeto de deseo, no sujeto deseante

Como un perfecto reflejo de la realidad, la gran mayoría de las mujeres de los cuadros y de las esculturas no desean, sino que son puros objetos de deseo. Fueron creadas para el disfrute de un artista y un público exclusivamente masculino. Están allí, pasivas, mostrando su cuerpo —a veces con ropa, a veces sin ella— para que ellos puedan, en contextos de compadreo y elitismo, admirarlas. ¿Desean ellas?, me pregunto. ¿O acaso ha caído sobre sus cuerpos la losa de la moral? Esa moral que les impide anhelar otros cuerpos, so pena de volverse sucias, desagradables, impuras, brujas, putas, guarras.

WARRAS.

Un buen ejemplo de este deseo unidireccional es el de las vírgenes vestales en la Antigua Roma. Eran las únicas sacerdotisas, ya que el resto de los cultos religiosos eran dirigidos por hombres que ocupaban un lugar elevadísimo en la sociedad. Las vestales rendían culto a la diosa Vesta, diosa del hogar, y debían mantener su fuego encendido. Era la llama del hogar, que protegía a la ciudad de Roma.

Había una condición imprescindible para acceder al puesto de vestal: durante los treinta años de servicio debían permanecer vírgenes. Esta castidad parece que iba mucho más allá de evitar las relaciones sexuales. José Carlos Saquete llegó a la conclusión, al leer a Cicerón, de que el voto de castidad también implicaba no tener ningún conocimiento sobre sexualidad[46]. Quedaban, por lo tanto, alineadas con la pureza de Vesta, la diosa a la que representaban, la protectora del hogar.

De hecho, para asegurarse de que las sacerdotisas eran vírgenes, eran seleccionadas —cogidas,*captae*— por el pontífice máximo antes de la pubertad. Ya no eran propiedad de su progenitor, sino del pontífice máximo que ejercía para ella el papel de *paterfamilias*. Como tal, tenía la potestad de tomar decisiones sobre su vida y su cuerpo hasta un punto fatal: si la vestal rompía su voto de castidad, tenía derecho a enterrarla viva.

En el caso de que existieran sospechas de que una sacerdotisa había mantenido relaciones sexuales, se celebraba un ritual a través del cual la comunidad volvía a estar en paz con los dioses. El ritual terminaba cuando la vestal entraba en una habitación subterránea en la que solo se le dejaban algunos alimentos: pan, aceite, leche yagua[47]. Una vez dentro cubrían la puerta con tierra. Era olvidada, se le dejaba morir.

Existía, sin embargo, una manera de salvarse del entierro; se creía que, si el castigo era injusto, la diosa Vesta intercedería para evitar la muerte de la condenada. Fue el caso de la vestal Tuccia, un caso mítico de salvación de la pena máxima. Ayudada por la diosa, consiguió llenar un colador de agua sin que se saliera por los agujeros. Se entendió así que la acusación de haber roto su voto de castidad había sido falsa.

Según la historiadora del arte Lynda Nead, una de las finalidades principales del desnudo femenino en el arte ha sido la de contener y controlar nuestro cuerpo. A través de estas imágenes se proyecta también la misoginia de la cosmovisión occidental: nuestro cuerpo ha sido y es resignificado como algo sucio, corrupto, pecaminoso. De ahí, la necesidad de controlarlo, de darle forma, cultura y belleza a través de la mirada masculina.

Este control del cuerpo de la mujer en el mundo del arte tiene en el colador de Tuccia un símbolo de la castidad. En muchas alegorías de la castidad, la mujer lleva el tamiz de Tuccia lleno de agua en la mano. Si revisamos las obras dedicadas a la famosa vestal, nos damos cuenta enseguida de que hay una contradicción. Por ejemplo, en la escultura de Antonio Corradini, vemos a una mujer con un velo —de hecho, la obra también se llama *La verdad velada*—. Pero ¿acaso este velo denota castidad?

Antonio Corradini, *Vestal Tuccia*: ©Shutterstock.

Si se quiere aludir a la «pureza», existe algo absurdo en mostrarnos el cuerpo de Tuccia bajo el velo. ¡Precisamente el velo que debían vestir las vestales para taparse, en esta obra está jugando a la insinuación! Tal vez Corradini no fue capaz de fusionar lo terrenal del cuerpo con lo ontológico de la castidad. Dado que los códigos patriarcales sobre el cuerpo femenino están bien estructurados, las

formas y la posición de la mujer distraen al espectador masculino de la finalidad del cuadro. Como resultado, tenemos el ejemplo perfecto de cómo se convierte a la mujer en un objeto. No puede ser sujeto deseante, porque representa a la mismísima castidad, pero a través de su sugerente velo se la convierte en objeto de deseo masculino.

¿Y qué relación hay entre una mujer que no desea y un hombre que sí?

2.3.2. Venus como excusa

No se nos permite desear, esto está claro. ¿Acaso todos los desnudos son aceptables a ojos del patriarcado? Depende del punto del camino en el que estemos, a unas nos entrará la risa —ya hemos puesto punto final a sus exigencias imposibles sobre nuestro cuerpo—, ya otras, ganas de llorar —no es fácil superar la mirada que todo lo juzga—. Platón lo explicó en *El banquete*. Hay dos Afroditas (o Venus, según usemos la denominación griega o romana). Una es la Venus celestial, la válida, la perfecta, la elevada. La aceptable. Es hija del cielo y no tiene madre, por lo que es irreal. Nació milagrosamente del océano al caer sobre este los genitales de Urano. Por cierto, se niega así la capacidad exclusiva de la mujer para gestar.

Algo bonito y que solo es nuestro, ¿cómo no se lo iban a querer apropiar?

Es esa mujer a la que nos han dicho que tenemos que aspirar, a pesar de que sea imposible alcanzar la perfección que ella representa por el simple hecho de que no existe. La otra Venus, explica Platón, es la Venus popular —*Venus vulgaris*— y es hija de Júpiter y Dione. «La Venus popular es popular también y no inspira más que bajezas[48]». Esa, parece ser, somos nosotras, que no somos hijas del cielo.

(Y SÍ NOS HA PARIDO NUESTRA MADRE).

Aunque en el último siglo se ha cuestionado mucho el significado del cuadro *Amor sacro y Amor profano* —tampoco el título es el original—, sí podrían tener sentido en este Tiziano los conceptos platónicos de las Venus celestial y popular. Otro ejemplo célebre de las dos Venus platónicas serían los archiconocidos cuadros de Boticcelli *El nacimiento de Venus* y *La Primavera*.

Tiziano, *Amor sacro y amor profano*: © 2022. Galleria Borghese, Photo Scala, Florencia.

Esta contraposición de mujer ideal y mujer real ha sido la excusa perfecta para producir obras de arte con mujeres desnudas a lo largo de los siglos. Sin quererlo, Kenneth Clark ilustra la misoginia (ya no tan) escondida tras estas obras en su texto sobre el desnudo. «Desde el principio de los tiempos, esta naturaleza obsesiva e irracional del deseo físico ha buscado alivio en las imágenes, dándoles una forma a través de la cual Venus deja de ser popular para ser celestial [49] ».

¡HA BUSCADO ALIVIO!

Nosotras, objetos idealizados por sus sublimes pinceles, somos alivio de la pulsión sexual natural e irrefrenable. ¡Ay, nuestro cuerpo sucio y pecaminoso por fin encuentra un espacio y una forma en los que redimirse! Enmarcado y controlado dentro de los límites del cuadro, gracias a la mirada de aquellos que nos arreglan para ser deseables.

Por anacrónico que parezca, aún hoy en día se hacen chascarrillos sobre la mujer objeto entre los profesionales de los museos. En marzo de 2021, en el Museo del Prado de Madrid el comisario de una exposición temporal explicaba en tono divertido que un marinero había eyaculado sobre la Afrodita de Cnido de Praxíteles. Daba también por sentado el contexto de compadreo en el que la anécdota del marinero ha ido pasando de unos a otros: «Aquí hay algo de conversación de hombres». Añadía a continuación que, para la exposición, habían colocado la *Venus del delfín —copia de la de Praxíteles— en un pedestal muy pequeño, «para sentirla próxima, tenemos que entender que uno de los fines del Arte es sentir con intensidad»* [50] . De este modo, en las instituciones se niega todavía la perspectiva de género, ni rastro de reivindicación. Dos mil años después, las ideas, al igual que Venus, siguen petrificadas. Afrodita está ahí para que ellos «sientan con intensidad».

Esperemos que no le dé a aquel marinero por pasarse por el museo.

Anécdota aparte, Venus fue durante siglos un comodín para los artistas. La diosa del amor y la sensualidad era la excusa perfecta para representar a mujeres desnudas sin que recayera sobre las obras la losa de la moral cristiana. Incluso todo lo contrario, el cuerpo de Venus llegó a servir como alegoría moral —igual que lo hacía Tuccia

con su colador lleno de agua— que aleccionaba al público sobre los comportamientos que hay que evitar a través de su mitología. Según Rosa Torrijos: «En una sociedad en que el arte estaba hecho por y para los hombres, el tema de la moralidad estaba indiscutiblemente ligado al desnudo femenino, por lo que Venus se quedó con la exclusiva de erotismo y de los problemas morales».

El ejemplo perfecto de «Venus como excusa» es la *Venus del espejo*, de Velázquez. En la España del siglo XVII existía un reglamento con efecto legal de la Inquisición que advertía sobre los desnudos en el arte.

> […] que ninguna persona sea osada a meter en estos Reynos imagenes de pintura, láminas, estatuas, o otras de escultura lascivas, ni usar dellas en lugares publicos de plaças, calles, o aposentos comunes de las casas. Y assimismo se prohibe a los pintores que no las pinten y a los demas artifices que no las tallen ni hagan, pena de excomunion mayor […] [51]

Es por ello por lo que este cuadro es verdaderamente insólito, el único desnudo —al menos el único que ha sobrevivido— de Velázquez. Francesca Whitlum Cooper [52] explica la doble moral del momento en España: mientras la Inquisición prohibía de manera explícita los desnudos en el arte, las salas de los palacios de reyes, de nobles y de coleccionistas privados estaban llenas de ellos. Así, el cuadro de Velázquez, que en un principio se llamaba *Una mujer desnuda*, formó parte del gabinete interior de Manuel Godoy, junto con otros cuadros de Venus —sin ropa—.

Curioso nombre el de «gabinete interior» para una sala en la que el ministro daba rienda suelta a la «irrefrenable pulsión sexual» de la que hablaba Clark. ¡Ja!

¿Es entonces Venus? ¿O es una mujer real de la época de Velázquez? ¿El nombre de Venus que se le puso posteriormente era una manera de saltarse la censura, con la excusa mitológica e intelectual? ¿O Velázquez representó a la mismísima diosa del amor? Estos son

muchos de los interrogantes que aún se tienen en torno a la *Venus del espejo*. Sea quien sea, lo cierto es que terminó en aquel «gabinete interior», lista para ser consumida como un objeto de deseo masculino.

2.3.3. *Olympia*: la confirmación de lo terrenal

El cuadro *Olympia* fue presentado por Édouard Manet en el Salón de París en el año 1865. El público, acostumbrado a los desnudos ideales —las Venus mitológicas— y en ningún caso realistas, rechazó la obra. De hecho, causó uno de los grandes revuelos de la historia del arte. «Cayó sobre mí una catarata de insultos[53]», se quejaba Manet a su amigo Charles Baudelaire. El pintor pensaba que había conseguido capturar el gesto de la vida moderna. Entonces, ¿qué es lo que molestó tanto al público del salón?

En primer lugar, se trataba de una audiencia principalmente conservadora. Para ellos, *Olympia* representaba a la mujer que transgredía el orden establecido. Aquella cuya concupiscencia llevaba al respetable burgués a los placeres prohibidos fuera del matrimonio.

Nosotras, las eternas culpables, ¡ay, querida Eva!

Por lo tanto, era impensable que en un espacio cultural respetable como el Salón de París se hiciera referencia al tema tabú de la prostitución. Por supuesto, no era la primera obra en la que aparecía una mujer desnuda. Sin embargo, la clave era que esa mujer no era un ente divino —no era una Venus—, sino que era una mujer terrenal, real. Con nombre incluido.

Para subrayar su rechazo del pasado, Manet utilizó como fuente de inspiración la *Venus* de Urbino (1538), del pintor renacentista Tiziano. La mujer tumbada de costado y mirando al espectador fue un modelo repetidísimo desde la de Urbino (*La gran odalisca*, de Ingres; *La maja desnuda*, de Goya, etc.), pero Manet no solo le quitó su significado, sino que le aportó la connotación opuesta. Para entender bien esto debemos repasar el simbolismo oculto en el lienzo de Tiziano.

El cuadro del pintor veneciano fue un regalo del duque de Urbino a su joven esposa. Representa ni más ni menos que una alegoría del

matrimonio, y se usó como modelo didáctico para la esposa, Giulia Varano. ¿Cuál era el modelo de esposa perfecta que ella debía seguir? El de la mujer fiel, erotizada ya la vez maternal. De hecho, el erotismo es obvio en el cuadro, que pretende recordar las «obligaciones» sexuales que la muchacha tiene hacia su esposo.

Como ya hemos visto, Manet había cruzado una de las líneas rojas de lo que era un desnudo aceptable: no pintó una diosa o una ninfa tímida, ni siquiera una alegoría de un concepto aceptable para la sociedad. Todo esto hubiera sido lo recomendable para la mentalidad francesa de finales del siglo XIX, para la cual los desnudos siempre debían tener la mitología como fondo.

Sin embargo, en *Olympia* nos encontramos ante una mujer que parece segura de sí misma: ignora las flores que la sirvienta le está ofreciendo, obsequio de algún cliente o admirador, con lo que se reconoce su condición de prostituta. La realidad de la prostitución con clientes de clase alta es uno de los desafíos de Manet, que subraya la doble moral de una burguesía que irónicamente sí consumía el cuerpo de las mujeres.

¿Y qué significa el gato negro a los pies de Olympia? Para empezar, la trae al mundo real, sacándola definitivamente de la categoría de Venus. Pero, además, tal y como señala Aline G. Damas, es reseñable (aunque no sabemos si Manet era consciente de la coincidencia) que la palabra *chatte* («gata») en francés también significa «coño[54]».

Me he sentido tentada en ocasiones de entender la obra de Manet como una crítica a la eterna mujer objeto. Su mirada seria y directa está lejos de la inocencia de la de Urbino. Parece que tenga la situación bajo control. Podría dar la sensación por un instante de que deja de ser un objeto para convertirse en sujeto con poder de decisión. Además, el pintor desafió los criterios académicos sutilizando colores planos. Hasta entonces, uno de los rasgos identitarios de la pintura europea era el uso de la luz para conseguir aportar profundidad a las formas, así como perspectiva.

Fuera cual fuese la intención de Manet, lo cierto es que en su cuadro nos encontramos con una serie de símbolos que son fáciles de reencajar en la escala de valores patriarcales. No deja de ser una mujer desnuda que se ofrece al espectador —tanto en el cuadro como en su profesión—, en la pose tradicional iniciada por Tiziano. En palabras de Lisa Moore, *Olympia* es, en realidad, «un monumento en la historia del desnudo[55]».

¿No sería más bien esta subversión una cuestión de ego del pintor? Tal vez Manet quiso romper con las normas académicas más que con las del patriarcado.

2.4. NIÑAS: LA SEXUALIZACIÓN DE LA INFANCIA

Hay ciertas imágenes a las que no deberíamos acostumbrarnos nunca. La sexualización de las niñas es una realidad contra la que hay que luchar con uñas y dientes. La ropa infantil es un buen ejemplo de ello. Partamos de la base de que no tiene sentido que haya una sección diferenciada para niños y niñas. ¿Acaso ya desde el primer año de vida deben marcar su género? ¿Es ese *body* demasiado rosa para tu hijo? ¿Y ese estampado de coches demasiado masculino para tu hija?

EL CAPITALISMO SINVERGÜENZA.

¿Qué tiene que ver esto con el arte? Más de lo que nos gustaría. La representación de niñas y preadolescentes desnudas y en posiciones sexualizadas no es una práctica que haya nacido en la actualidad, sino que ya era habitual en el siglo XIX. Esta iconología nace del miedo que tenían los hombres a la nueva mujer[56], que cada vez era más consciente de su valía. La misoginia escondida tras la bata de científico había hecho muy bien su trabajo: después de los estudios de Darwin y otros antropólogos y biólogos se nos comenzó a considerar literalmente como menores de edad a nivel mental.

A partir de ahí, si las mujeres éramos como niñas, ¿por qué no ir directamente hacia las niñas? Así lo explica Bram Dijkstra[57]: la idea era escapar de las altas demandas sexuales y emocionales de las mujeres que tanto asustaban a los hombres.

¿Te suena? A veces, reivindicar el placer y la responsabilidad emocional asusta a los onvres.

Ellos, reticentes al cambio, seguían buscando en las mujeres aquello que habían visto en las esposas de sus padres: mansedumbre y recogimiento. Al no encontrarlo, decidieron cambiar de grupo de edad. En las niñas hallaron la pureza y la obediencia que ya no querían ofrecerles las adultas. Tampoco las instituciones se lo pusieron demasiado difícil: hubo una ley británica que aprobaba la edad de doce años como la mínima para que una mujer pudiera tomar sus propias decisiones en torno a su sexualidad. Tal y como reveló W. T. Stead en 1885, la explotación de menores y la prostitución infantil eran una realidad de la vida victoriana. La legislación mencionada facilitó que en los prostíbulos hubiera niñas desde esa temprana edad. Además, los burdeles utilizaron como reclamo una creencia popular según la cual una manera de deshacerse de las enfermedades de transmisión sexual era contagiándoselas a una mujer virgen [58].

Esto es ya demasiado. Cualquier excusa era buena para los puteros y pederastas.

2.4.1. Lewis Carroll y sus «niñas amigas»

Como buen reflejo de la sociedad, existe una serie de imágenes que merecen la pena ser comentadas. Comenzaremos por uno de los productores de fotografías de niñas desnudas o semidesnudas que más sorprende: el diácono Charles Dodgson, más conocido como Lewis Carroll.

Así es, se trata del escritor de Alicia en el País de las Maravillas.

Carroll buscaba la compañía de niñas muy jóvenes, tomaba el té con ellas, les contaba historias o, en ocasiones, las fotografiaba. Él mismo se refería a ellas como «niñas amigas [59]».

El resultado de las sesiones fotográficas es, sin duda, siniestro. Por ejemplo, en una fotografía que hace a una niña llamada Maud Constance, esta aparece como una mendiga semidesnuda y mirando a

cámara. ¿Hay sexualización? Por supuesto. Dice Bornay que de la imagen «emana un morboso erotismo». De hecho, en una carta a Henry Furniss, Carroll dice que «los niños desnudos son tan perfectamente puros y adorables… Confieso que no admiro a los chicos desnudos. Me dan siempre la sensación de necesitar ropa, mientras que uno casi no puede entender por qué habría que cubrir las adorables formas de las niñas[60]».

En realidad, Carroll tenía claro que el hecho de fotografiar a niñas desnudas era sobrepasar los límites de la decencia. La prueba está en que, para aquellas sesiones en las que las modelos aparecerían con ropa, recurría a las hijas de sus amigos de Oxford. Sin embargo, en los casos en los que las niñas posaban semidesnudas, Carroll buscaba familias con pocos recursos. Es decir, se aprovechaba de la pobreza de aquellos que estaban dispuestos a aceptar por unas cuantas monedas, aunque las sesiones no fueran de su agrado[61].

Sus fotografías proporcionan una serie de pistas sospechosas. Incluso existe un paralelismo con la cuestión de los burdeles victorianos antes mencionada. Carroll vistió en ocasiones a las niñas con un camisón a modo de disfraz. Pero ¿un disfraz de qué exactamente? Al fin y al cabo, el camisón es una prenda muy íntima, que dejaba en las fotografías ciertas partes del cuerpo a la vista: el cuello, los hombros, los tobillos, las rodillas o el pelo suelto. Como resultado, obtenía la siniestra imagen de una niña convertida en mujer adulta. Las niñas de Carroll «no difieren demasiado por su actitud sumisa y abandonada de cualquier joven prostituta de algún burdel londinense que exhibe su mercancía más preciada y solicitada: la virginidad[62]».

Lewis Carroll, *La muñeca más bonita del mundo*: Open Access, Bequest of Maurice B. Sendak, 2012; Lewis Carroll, *La criada mendiga*: Open Access, Bequest of Maurice B. Sendak, 2012.

2.4.2. Prepúberes

Según fue avanzando el siglo XIX, los pintores fueron ahondando más y

más en lo que ellos veían como una conexión entre la infancia y el misterioso mundo de las mujeres adultas. La iconografía de la mujer ante el espejo, solo explotada hasta entonces con cuerpos mayores de edad, empezó a extenderse a las niñas. Estas pinturas hacían referencia a la vanidad, pero con el matiz escabroso de la infancia. En ellas, podemos ver a niñas a que se miran con un ensimismamiento exagerado, que nos muestran una sexualidad precoz o incluso una excitación sexual.

El pintor William Sergeant Kendall pintó obras como *Narcissao Reflejo*. En ellas, aparecen niñas de no más de ocho años desnudas y en posiciones que nos recuerdan a los cuadros en los que mujeres adultas se muestran al público con actitud de disponibilidad sexual. Tal y como dice Dijkstra, la línea que separaba un arte «idealista» y la pornografía infantil era muy delgada [63].

No quiero dejar de mencionar un par de cuadros que pertenecen al Museo del Prado en los que aparecen dos niñas desnudas en poses claramente adultas. Se conocen como *Crisálida* e *Inocencia*, y fueron pintados por Pedro Sáenz Sáenz a finales del siglo XIX.

Crisálida nos muestra a una niña que posa desnuda sobre un lecho, mirando directamente al espectador. Como si instantes antes de hacer de modelo adulta hubiera estado jugando (sus juguetes —una pelota y un aro de hulahoop— descansan sobre la tela del fondo). Con Crisálida, Pedro Sáenz Sáenz ganó la segunda medalla de la Exposición Nacional de 1897. El jurado no pareció mostrar ningún problema de conciencia ante semejante imagen. El título nos da pistas del significado del lienzo: el pintor establece una relación entre la metamorfosis de la larva o crisálida para convertirse en mariposa y la conversión de la niña en mujer desde un punto de vista sexual.

Hay un detalle importante de *Crisálida*: hasta principios de 2021 estuvo colgado en el Cuartel General de la Fuerza Terrestre del Ejército de Tierra. Cuando una se entera de que el cuadro ha estado durante décadas en tan vergonzosa ubicación se plantea cómo pudo haber llegado el cuadro hasta allí, si realmente estaba a la vista y en qué lugar se mostraba concretamente. Peio H. Riaño nos lo desvela en su libro *Las Invisibles*. Dado el enorme número de obras en los haberes del Museo del Prado, este envía algunas de ellas a diferentes instituciones. *Crisálida* fue a parar no solo a dicho cuartel, sino concretamente a un despacho privado: estaba en la sala previa a la entrada del despacho del general jefe de la Fuerza Terrestre. «El general recibe con la niña desnuda [64]», explicaba H. Riaño.

Según la antropóloga Aída Bueno Sarduy, no es sorprendente que haya un desnudo en un espacio del ejército. Lo que sí sorprende es que

el desnudo sea el de una niña. En palabras de Bueno Sarduy, «El hecho de que este cuadro esté en este lugar me espanta, porque para mí representa esta continuidad, esta visión fálica, tan propia de los ejércitos sobre el cuerpo de las mujeres[65]». Al situarlo en un espacio como ese, no pierde su objetivo inicial —ser contemplado y disfrutado por la mirada masculina— ni se le otorga un movimiento de denuncia y reivindicación.

Tuvo que llegar el 2021 para que se plantearan desde el museo que tal vez no era el mejor lugar.

Sáenz todavía fue más lejos con *Inocencia* —cuadro por el que, por cierto, también obtuvo una segunda medalla—. Ahora la niña ya está en una posición evidentemente erótica, y los juguetes de Crisálida se han sustituido por unas cuantas flores sobre la cama. Parece que en su momento la desfachatez del pintor volvió a pasar desapercibida. Sin sombra de conflicto, el crítico conservador Ricardo Balsa de la Vega aplaudía al pintor por haber «sabido vencer las terribles dificultades que ofrece la pintura de las carnes de cuerpos tan finos y delicados como los de la mujer cuando está alcanzando la pubertad[66]».

2.4.3. Niñas malas

Existe un recorrido desde las primeras imágenes de Lewis Carroll, en las que la intención es mostrar la inocencia, hasta las niñas malas. Poco a poco la ingenuidad se ha ido transformando —el cuadro *Crisálida* funciona como puente— hacia una rebeldía que interpela al público. Dice Bornay: «la inocente niña virgen, después de convertirse en una ambigua nymphet, acaba siendo Lolita, es decir, una aprendiz de la mujer fatal[67]».

Félicien Rops también utilizó la imagen de una niña para ofrecerla al consumo erótico masculino. En el dibujo *Qui aime bien, châtie bien* [«Quien quiere bien, castiga bien»], un profesor de una escuela para señoritas está a punto de azotar a una de las niñas. Ambos tienen cara de satisfacción. Él porque acaba de subirle la falda del vestido hasta la cintura, lo que deja a la muchacha con el culo al aire; ella porque

encarna un papel de rebeldía y provocación. La pose, las medias hasta la rodilla y la mirada directa hacia el público, sexualizan a la menor.

A mí me resulta difícil mantener la vista sobre esta imagen.

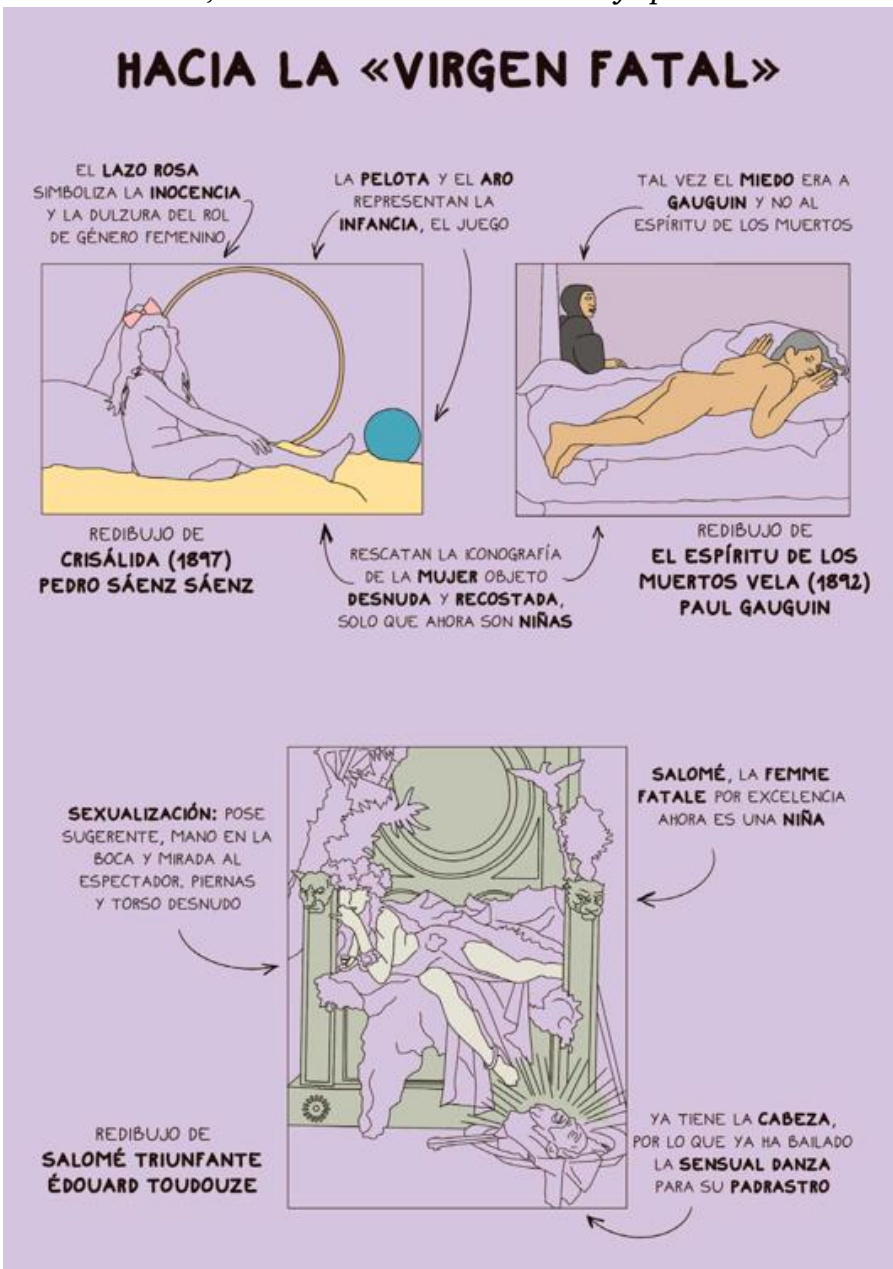
Sin embargo, la imagen que mejor atestigua y marca el culmen de esta repulsiva metamorfosis es la *Salomé triunfante*, de Édouard Toudouze. Con todo el bagaje cultural de esta antiheroína bíblica, Toudouze nos muestra a una niña que ya ha bailado la sensual *Danza de los siete velos* ante su padrastro —lo demuestra la cabeza cortada del Bautista, recompensa de este baile—. Mira al espectador tranquila pero provocativa, con un dedo entre los labios y recostada en una sugerente posición. Esta niña ya ha cruzado la pasarela que algunos diseñaron para señalarnos a las mujeres desde una edad bien temprana. Como Salomé, no solo es convertida en mujer fatal, sino que también es retratada como adalid de locas y perversas.

Félicien Rops,*Qui aime bien, châtie bien*: Wikimedia Commons/Hans Joachim Neyer (Hrsg.); William S. Kendall,Crosslights: © Detroit Institute of Arts/gift of David Gray/Bridgeman Images.

2.4.4. Gauguin: pederastia y colonialismo

Uno de los casos que pone los pelos de punta sobre este tema es el de

Paul Gauguin. En su viaje a Tahití se casó con Teha'amana,
una niña de trece años que se vio obligada a estar con aquel hombre al que apenas conocía y que le sacaba más de treinta años. En un despliegue de pederastia, machismo y racismo, Gauguin pintó el cuadro *El espíritu de los muertos vela*. En él aparece Tehura —así llamaba a su esposa en las cartas— tumbada boca abajo y desnuda sobre una cama, en una clara referencia a la *Olympia* de Manet.



Sí, Gauguin se inspiró en la imagen de una prostituta ya archiconocida para pintar a una niña de trece años.

Según Gauguin, una noche en la que llegó tarde a casa se la encontró «inmóvil, desnuda, tumbada con la cara contra la cama y con los ojos desmesuradamente grandes de miedo[68]». Creyó Gauguin que estaba asustada pensando que la acechaba uno de los espectros que en su cultura asociaban con la muerte —el personaje que aparece tras ella —. Lo cierto es que esta mistificación de los tahitianos responde a una tendencia colonial a su desintelectualización.

Según Stephen Eisenman, «que la joven mujer nativa esté "aterrorizada y fuera de sí" por los "espectros", demuestra que se ha dejado llevar por la emoción y el misticismo, y que no puede acceder a la imparcialidad o ala intelectualidad[69]». Cuesta creer la explicación de Gauguin, puesto que cuando llegó a Tahití en 1891, se encontró algo diferente a lo que esperaba. Había idealizado un exotismo que ya no existía, pues la campaña de evangelización que venía haciéndose en la isla desde 1795 había acabado con la cultura, las costumbres y las creencias nativas.

Tal vez la narrativa que ofrece Gauguin para el cuadro es en realidad una excusa para evitar que sea interpretado como una imagen de inadmisible pederastia. ¿Y si
Teha'amana
no está asustada por el demonio *tupapau*? Al fin y al cabo, ella era cristiana practicante. Si hacemos un ejercicio de empatía, el terror podría venir de su indefensión ante un hombre de mediana edad y blanco[70].

GAUGUIN ERA UN DEPREDADOR SEXUAL, NI MÁS NI MENOS.

Podríamos decir que Gauguin fue un excelente pintor. Pero también un pedófilo, un misógino, un racista y un colonialista.

Lo siento, pero separar obra y artista me

resulta éticamente inadmisible.

No hace falta escarbar mucho para seguir encontrando imágenes de niñas sexualizadas. Curiosamente, algunos de los hombres más conocidos que han aparecido en este capítulo no tienen asociada a sus nombres la etiqueta de pederasta. ¡Quién diría que tras *Alicia en el País de las Maravillas* se esconde una siniestra relación entre Carroll y una niña llamada Alice Liddell! ¿Acaso es popularmente conocida la unión de Gauguin con una niña de trece años? Hay demasiados intocables.

2.5. EL ÁNGEL DE LA CASA Y LA PROSTITUTA

Ahora ya sabemos que la aplicación de conceptos opuestos sobre la figura de la mujer es una dinámica habitual en las sociedades occidentales. Como si no existiera la escala de grises, se nos impuso el blanco o el negro como únicas alternativas. Y debíamos escoger bien la posición en la que queríamos estar dentro del engranaje social. Si hubo un binomio de contrarios que funcionó bien en el siglo XIX, fue el de mujer buena y mujer mala. Estos conceptos quedaron reflejados en un arte patriarcal y moralista, que adoctrina a las virtuosas y advierte a las desviadas.

George Elgar Hicks, *Mission: Companion of Manhood Woman's*, presentado por David Barclay, 1960: © Foto: Tate; George Hitchcock, *The blessed mother*: © 2022, Photo Fine Art Images/Heritage Images/ Scala, Florencia.

2.5.1. El ángel de la casa

Durante el siglo XIX, por primera vez se pone en valor el trabajo doméstico y se reconoce como una parte indispensable del orden social. Sin él, el resto de las actividades cotidianas no podría llevarse a cabo. A nivel moral, la casa caería en desgracia si estas tareas quedaran sin cumplir. Paradójicamente, este reconocimiento no mejora la vida de las mujeres, sino que las arrincona aún más en el interior de la vivienda.

En un texto de 1860, Pedro Felipe Monlau, un médico y divulgador de los hábitos básicos de higiene, proclamaba que «sin una madre, hija, ama o mujer de gobierno, no puede prosperar una familia, sea esa pobre, sea de medianos haberes, sea opulenta. Por esto se ha dicho muy bien que las mujeres son las que o hacen o destruyen las casas[71]». Así recaía sobre los hombros de ellas no solo la pesada carga de las actividades domésticas, sino también la de la culpa de la «destrucción» familiar en el caso de no querer consagrarse a ellas.

UNA CULPA QUE, POR CIERTO, AÚN NOS PERSIGUE.

En estas circunstancias surge el arquetipo del «ángel de la casa». Definido por un prototipo de feminidad dulce y abnegada —que bebe del personaje de María—, el ángel de la casa es una mujer generosa que cría a sus hijos con paciencia y bondad. Es la perfecta compañera en la edad adulta y el más sólido apoyo en los momentos difíciles de la vida del varón. Un sinfín de buenas palabras para definir el papel de la mujer en la sociedad. Por desgracia, tras los halagos encontramos la cara oculta de la luna, la incapacidad de salir de la esfera privada. Y no solo eso, sino una férrea —aunque también doble — moralidad. A través de las estrictas normas morales se dificulta su «presencia en la política, el trabajo extradoméstico, la cultura o las actividades sociales[72]».

Esta misión de la mujer quedó reflejada en el campo de las artes visuales. En la Inglaterra victoriana se dio el caldo de cultivo perfecto para que emergiera con fuerza un «arte de lo doméstico» en detrimento de los enormes lienzos de pintura de historia. La palabra «doméstico» no solo se refería a lo perteneciente al hogar, sino que también hacía alusión a lo «no extranjero[73]». En un ambiente de exaltación nacional, los artistas que realizaban cuadros de pequeña escala con escenas de la vida cotidiana contribuyeron a la sensación de que estos estaban más cerca del carácter nacional que las grandes pinturas de historia[74].

El pintor George Elgar Hicks plasmó en un tríptico los cometidos

de la mujer en el ámbito familiar. El título de la serie es *La misión de la mujer*, y sirvió para dejar constancia de los roles de una feminidad ideal y consciente de sus deberes respecto al varón. O lo que es lo mismo: Hicks nos advierte de que la mujer que aparece en el tríptico es aquella que sí merece ser respetada.

LA PERFECTA MADRE, ESPOSA E HIJA.

En el primer cuadro del tríptico, *Guía de la infancia*, aparece una madre acompañando a su hijo de la mano por un camino, como si lo estuviera sosteniendo en los primeros pasos. Se convierte en su guía tanto en el sentido físico como en el metafórico, le enseña a caminar por un simbólico camino de la vida, «con sus connotaciones cristianas[75]», y retira con sus propias manos las zarzas del camino. La madre, como un ángel de dulzura y dedicación, se agacha y protege a su hijo, que la mira con amor.

En el segundo cuadro de la serie —el panel central—, Hicks nos muestra a la mujer como *Compañera de los hombres*. Según Lynda Nead, la posición de la mujer es una mezcla entre apoyo y dependencia. Sin embargo, aunque el marido está profundamente afligido, no hay rastro de esta dependencia hacia ella. Al contrario, está tratando de controlar sus sentimientos. A pesar de que es él el que ha recibido la mala noticia, también es él quien tiene el control emocional de la situación.

Esta distribución de los roles dentro del matrimonio se corresponde con las cualidades de lo masculino y lo femenino de la sociedad victoriana. Es más, anticipa el ensayo *Sésamo y lirios*, de John Ruskin, en el que plantea que la educación de las niñas debe ir hacia un verdadero apoyo conyugal, ya que la mujer ha sido hecha para ser la perfecta ayudante del varón[76]. En el último cuadro del tríptico, *Consuelo de la vejez*, observamos una vez más a la misma mujer, en este caso atendiendo a su padre enfermo.

La mujer es siempre la misma y siempre de la misma edad, por lo que Hicks sugiere que está en la edad perfecta para atender las necesidades de los hombres que la rodean. Además, ella está definida por sus acciones respecto a los hombres. Es decir, no solo está ahí por y para ellos, sino que es —existe— por y para ellos.

La creencia de que la mujer existe para atender a los hombres supuso que la maternidad fuera entendida como la parte más valiosa de la «misión de la mujer», la razón de su existencia y su principal fuente de felicidad. Por supuesto, existía un importantísimo precedente: la Virgen María. La imagen de la Virgen con el Niño se

convirtió en la inspiración de las pinturas sobre maternidad y aparecieron cientos de pinturas con títulos parecidos: *Madre con niño, Maternidad, Gozo maternal*, etc.

Tal fue la inspiración en la Virgen con el Niño que a veces se desdibujaba la escena hasta ser ambigua. Por ejemplo, en *La Santísima Madre*, de George Hitchcock, no queda claro si estamos ante una escena secular o religiosa. Al fin y al cabo, es el retrato de una campesina de origen holandés. Según Annette Stott, «las mujeres son representadas frecuentemente como Madonnas, elevando la crianza a un acto sagrado mientras que se evitan referencias al catolicismo [77] ».

A estas alturas es posible que nos estemos preguntando qué tienen de nocivo para la mujer estas imágenes en las que tan solo demuestran apoyo, amor y cuidados. *A priori*, no existe un perjuicio sobre el sexo femenino. El problema llega si nos fijamos en que no hay ni rastro de imágenes que deseen promover, por ejemplo, una maternidad real, con sus luces y sus sombras. Lo ideal siempre predomina y señala el camino a seguir por la buena mujer. En el momento en el que la imagen es la contraria —por ejemplo, la de la prostituta o la *femme fatale*—, el mensaje es moralista y en ningún caso reivindicativo de otras alternativas a la familia y el hogar.

2.5.2. La prostituta

Existe todo un corpus de imágenes dedicadas a las que serían las antagonistas del ángel del hogar: la prostituta y la mujer caída. Estos dos últimos términos significaron en su origen conceptos diferentes. No obstante, en tanto que designaban a mujeres que vivían su vida fuera de los límites de la norma social, en muchos casos se intercambiaban. La prostituta era aquella que desarrollaba su actividad laboral intercambiando sexo por dinero. Por lo tanto, existía una ocupación de la esfera pública, algo que, como hemos visto, no era aceptable para las mujeres. Sin embargo, la gestión de sus propias ganancias —fuera completa o parcial— la convertía en una mujer poderosa e independiente. Esa autonomía la masculinizaba, puesto que perdía una de las características asociadas a la mujer: su necesidad del sustento del hombre.

El concepto de mujer caída —expresión propia del lenguaje victoriano— se aplicaba a aquellas mujeres que procedían de un lugar socialmente respetable, pero que, a través de sus actos, como por ejemplo el adulterio, habían «caído» a un lugar no aceptable. A diferencia de la prostituta, la mujer caída era una víctima. Además, se

consideraba que ella sí que había mantenido su «feminidad», puesto que no era poderosa ni independiente[78]. El concepto de la mujer caída se generaba en relación con lo cotidiano. Había perdido su respetabilidad y, por lo tanto, ya no podía organizar su vida en torno al hogar.

Este último dato se ve proyectado en algunas imágenes de la mujer caída. Las protagonistas se sitúan en ambientes interiores muy desorganizados y en ocasiones hasta sucios. De esta manera se marca el contraste con la buena mujer, que, como hemos visto en *La misión de la mujer*, de Hicks, destaca por haber realizado todas las tareas domésticas y tener una casa bien limpia y ordenada.

Otra iconografía repetida vinculada a la prostitución es la de la prostituta arrepentida o avergonzada. En Hallada, de Dante Gabriel Rossetti, vemos a una mujer —caída, porque viene de una vida anterior respetable— a la que ha encontrado su expretendiente. El cuadro es ambiguo, no queda claro si se está negando a esa salvación o si la está aceptando. ¿Tal vez está arrepentida y avergonzada, pero no le resulta posible salir de las redes del trabajo sexual?

En *La puerta de la memoria*, también de Rossetti, observamos a una prostituta nostálgica de una vida anterior. Ella es el presente, ya corrupto; los niños son la inocencia de la infancia. La prostituta mira a través del arco —la puerta— a los niños que juegan en la calle, recordando su inocencia ya perdida. Nead nos advierte, no obstante, que Rossetti pinta a propósito la pierna de una de las niñas traspasando el umbral del arco[79]. ¿Será el símbolo de un ciclo sin fin de la inocencia que se corrompe?

Dante Gabriel Rossetti, *Found*: © Delaware Art Museum, Samuel and Mary R. Bancroft Memorial, 1935.

Ahora dejemos atrás la Inglaterra victoriana para echar un vistazo a la Europa continental. Manet dedicó varias pinturas a esta temática. Huyendo del tono moralizante, como ya hemos visto, en *Olympia* Manet nos muestra a la prostituta como una mujer transgresora que desafía el orden establecido. No solo eso, señala la doble moral

burguesa. Mientras los hombres condenan a las prostitutas a una vida de irrespetabilidad, ellos mismos son parte de la paradoja. Gracias a su consumo de prostitución, el oficio prolifera en calles y burdeles.

Nana es otra prostituta pintada por Manet, pero catorce años más tarde. Lejos de la crudeza de Olympia, la protagonista del cuadro se corresponde con el prototipo de la *cocotte*, nombre que recibían las prostitutas de lujo francesas del siglo XIX. Según Bornay, detrás de la amabilidad que *Nana* representa existe una fatalidad [80]. En Nana vemos reminiscencias de ingenuidad y frescura, pero a la vez sabemos que, como prostituta, pertenece al mundo del Mal. No obstante, igual que en el orden social de lo respetable, entre las concubinas también había una jerarquía paralela. Nana es una cortesana y, como tal, pertenece a una clase alta y poderosa.

Además, en el mundo de las artes visuales, las representaciones de prostitutas que pertenecían a este nivel en la jerarquía, sí eran aceptadas. Estos cuadros podían mostrarse públicamente e incluso pasar desapercibidos entre sus convecinos, que en muchas ocasiones eran inocentes retratos, naturalezas muertas o paisajes. *Nana* encarna la prostitución en su forma más «ideal», y como tal fue admitida en el Salón —muy al contrario que su predecesora *Olympia*, a la que hubo que colgar en lo más alto de la pared para evitar los ataques de hombres burgueses ofendidos—.

OFENDIDITOS.

La moral iba más allá de tratar de controlar la sexualidad de las mujeres, era una cuestión de clase, y los críticos de arte estaban al tanto de ello [81].

2.6. LA *FEMME FATALE*

Algunos hombres llevan demasiados siglos teorizando sobre qué es lo que nos hace imperfectas, incompletas. Aristóteles creyó haber encontrado un porqué para nuestros defectos. Pilar Pedraza explica que el filósofo lo atribuyó a una falta de calor en el vientre. «No había[mos] recibido el suficiente en el útero materno [82]».

Tras Aristóteles, tanto la cultura hebrea como la cristiana colaboraron en la construcción de un imaginario en el que la mujer es maligna por naturaleza. En su mitología aparecen personajes como Lilith, la diablesa que se negó a someterse a Adán. O Eva, aquella que trajo el sufrimiento a toda la humanidad. También está Salomé, la

loca. En cambio, aquellas que, por el contrario, son virtuosas, presentan características ideales y, por lo tanto, sus modelos son inalcanzables para las mujeres reales.

2.6.1. Un buen caldo de cultivo

A partir de la segunda mitad del siglo XIX los movimientos obreros se van consolidando y la burguesía se inquieta ante la caída de sus normas sociales. Con la gran depresión iniciada en 1873,«las pautas de conducta social hasta entonces existentes dejan de ser reconocidas como válidas[83]». Además, entre la burguesía surgió un discurso moralista a causa del crecimiento de la prostitución en las grandes ciudades. Un discurso que se reveló paradójico, puesto que los hombres de esa clase social mantenían con su consumo los burdeles abiertos.

Al mismo tiempo, el movimiento feminista cobraba fuerza y las mujeres comenzaron a incorporarse a puestos de trabajo fuera de casa. Esta salida del hogar fue entendida por los hombres como una amenaza. Significaba una usurpación que «ponía en peligro la estabilidad y continuidad de [...] los derechos y privilegios establecidos[84]». Al fin, la mujer empezaba a ser la protagonista de su propia vida, con una cierta capacidad —aunque aún muy limitada— para tomar sus propias decisiones. En este ambiente de cambios, la misoginia permea el arte y las letras. Surge la *femme fatale*, el arquetipo de mujer que aviva los miedos masculinos a perder sus privilegios.

Este miedo a la pérdida de privilegios aún es hoy muy vigente.

La mujer fatal tiene una apariencia física que suele coincidir tanto en las fuentes literarias como en las imágenes. Es bella, pero su atractivo es perverso. Bornay demuestra que su cabellera es incuestionablemente larga y abundante, yen numerosos casos, pelirroja. El color de su piel tiende a lo níveo —vampírico—, y muchas veces tiene los ojos verdes, que miran desafiantes al espectador. La boca es roja y se mantiene entreabierta.

Sus características psicológicas quedan definidas de forma estricta.

La *femme fatale* es fría y cruel, y tiene la capacidad de llevar al hombre por el mal camino y hasta la perdición. Además, posee una violenta sexualidad, a veces «felina, es decir, animal[85]». En palabras de Dijkstra, «juntarse con una mujer sexual era el equivalente a la propia muerte[86]».

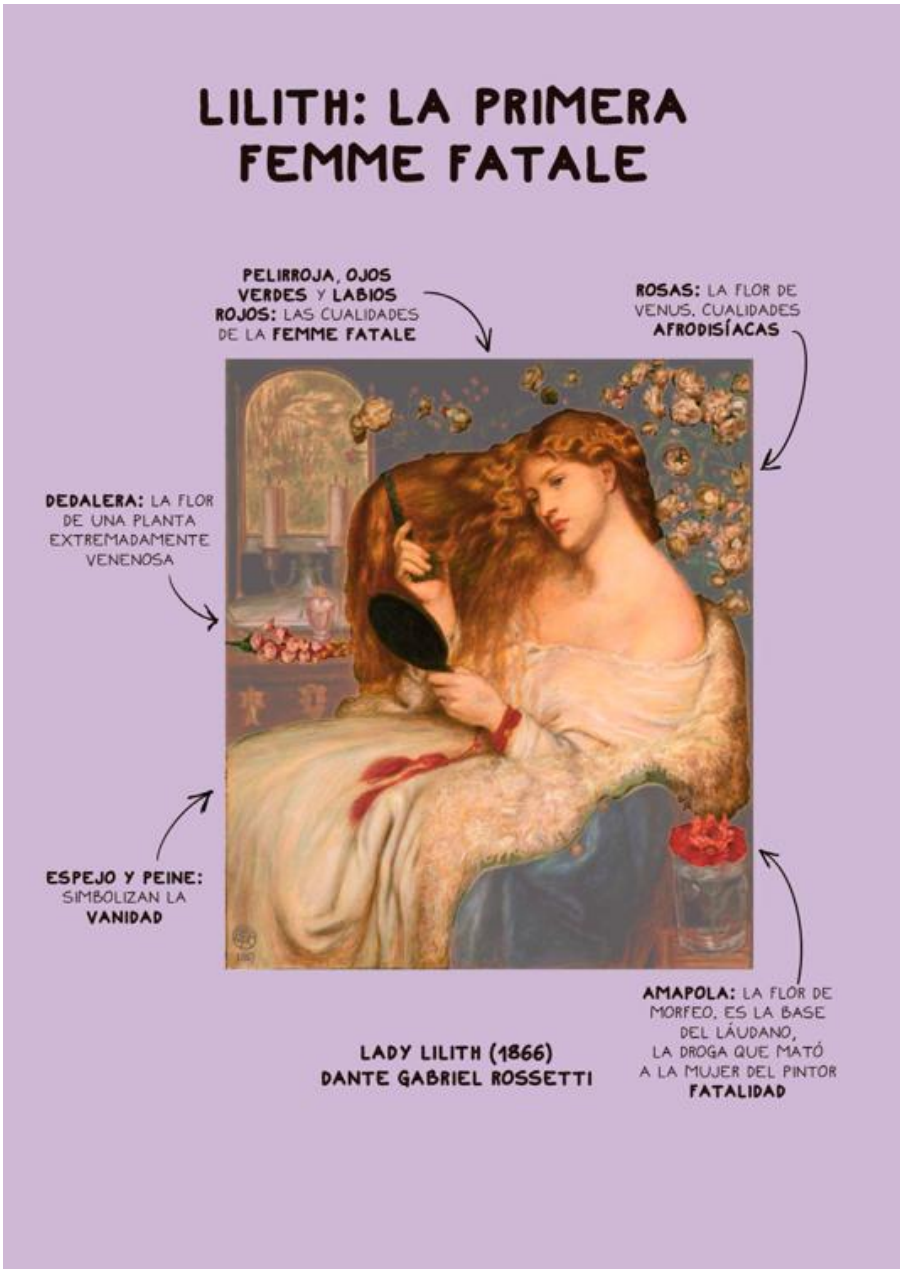
Si este arquetipo hubiera nacido desde la protesta femenina, la *femme fatale* podría haber servido para confrontar la imagen de la mujer pasiva. Podría haber sido reivindicativa en tanto que es una mujer con voluntad. Sin embargo, al surgir también de la mirada masculina y de la misoginia, no es más que la otra cara de la moneda: la mujer fatal es una advertencia del destino terrible que acecha cuando la mujer tiene voz y se vuelve sujeto.

La demoníaca Lilith —procedente de la tradición hebrea— fue creada para ser la pareja de Adán y, al igual que él, sacada del barro de la tierra. A pesar de las exigencias de Adán, se negó a mostrarse sumisa, pues había nacido de la misma manera que él y, como tal, se consideraba una igual. Puesto que no estaba dispuesta a aceptar una relación descompensada —especialmente en la posición de la unión carnal, en la que él reclamaba un papel dominante—, abandonó el Edén.

¡BRAVA, QUERIDA Y VALIENTE LILITH!

Ni siquiera atendió a la insistencia del mismísimo Dios. A partir de entonces, dedicó su tiempo a las pasiones terrenales en el aire. Además, la diablesa es una devoradora de recién nacidos. Se crea así la figura de la antimaternidad.

Por lo tanto, según la tradición hebrea, Lilith fue la primera mujer que se rebeló, no solo contra su compañero, sino también contra el Creador. Además, como asesina de niños, fue la perfecta candidata para convertirse en *femme fatale*. Dante Gabriel Rossetti lo hace en su combinación de cuadro y soneto *Lady Lilith*. Aparece como una *New Woman* libre del control masculino. «El azote de la familia victoriana patriarcal[87]», dice Virginia M. Allen. Esta obra plasma el miedo —y la fascinación— de Rossetti y su generación por las mujeres insumisas, y surge como respuesta al Movimiento de la Liberación de la Mujer.



Dante Gabriel Rossetti, *Lady Lilith*: © 2022,The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/ Scala, Florencia, por la imagen.

Se pusieron nerviosos ante la loca idea de que fuéramos iguales.

A partir de esta primera mujer fatal, y como si todas hubieran nacido de ella[88], se despliegan las obras que retratan la maldad de la mujer. Desde la mitología hasta la realidad, aparecen sirenas, reinas, madres, hijas, brujas, prostitutas, princesas, esfinges, gorgonas o sufragistas. Todas ellas despiertan el miedo en el hombre y, por lo tanto, todas ellas son susceptibles de ser convertidas en mujer fatal.

2.6.3. Las monstruosas

La mujer terrible que pone en peligro la vida de los hombres no es un invento exclusivamente cristiano. Los griegos personifican el miedo a las mujeres en más de un personaje monstruoso: las citadas sirenas, las erinias, las harpías, etc. Y Medusa es uno de los mejores ejemplos. Este monstruo volador con serpientes en lugar de cabello podía convertir a los hombres en piedra con solo mirarlos. Petrificaba incluso después de que le hubieran cortado la cabeza.

Gustav Klimt, *Las fuerzas hostiles*: © Belvedere, Viena, Foto: Johannes Stoll.

Es cierto que Medusa aparece en varias ocasiones a lo largo de la historia del arte, como en las célebres obras de Rubens o de Caravaggio. No obstante, estas muestran la monstruosidad del personaje. Las protagonistas son las cabezas cercenadas y las asquerosas serpientes que se entrelazan en su cabello. Sin embargo, Medusa como *femme fatale* aparece más adelante. Por ejemplo, Klimt,

en el Friso de Beethoven, utiliza a las tres hermanas Gorgonas no como desagradables monstruos, sino como mujeres sensuales y malignas.

La esfinge es otra de las mujeres monstruosas convertidas en *femme fatale*. Si algo caracteriza a este modelo de mujer es la combinación de sexualidad, belleza, fatalidad y fascinación. Si a todo ello añadimos el misterio del enigma, nos encontramos con la esfinge. La criatura con cuerpo de león, alas de ave, y pecho y cabeza de mujer —en su original egipcio era masculina— propone enigmas casi irresolubles. Aquellos que no acierten, serán devorados. Su sensualidad y letalidad la convirtieron en el personaje perfecto para que los simbolistas la representasen como mujer fatal.

Nos sirve una comparación de dos representaciones hermanas de Edipo y la esfinge —hermanas en tanto que la de Moreau se inspiró en la de Ingres[89]— para comprobar cómo el miedo a la *New Woman* quedó plasmado en las imágenes. El cuadro de Ingres, ejecutado en 1808, nos muestra un Edipo que domina la esfinge.

Sin embargo, en la obra posterior de Moreau los roles están cambiados. Ahí es la esfinge la que domina la composición. Dice Bornay: «La actitud y la mirada, tanto de Edipo como de la Esfinge-mujer, sugieren […] rivalidad, los parámetros de la conocida como "guerra de sexos", que se desarrolló sobre todo en los últimos años del siglo». Además, la esfinge de Moreau, tal y como pasaba con las Gorgonas de Klimt, pierde su fealdad (aunque no su monstruosidad, pues mantiene su condición de mujer-ave-león).

En relación con los ejemplos anteriores, la iconografía de la mujer fatal monstruosa queda también reflejada en el Vampiro, de Munch. Otra vez vemos una relación desigual entre ambos personajes; ella, vampira y vampiresa, muerde el cuello de él, que se muestra completamente pasivo. La roja cabellera de la criatura monstruosa nos recuerda su peligrosidad.

También Munch le dedicó una litografía a las harpías, aquellas criaturas con cuerpo de ave y cabeza de mujer que, como representantes del Hades, el inframundo griego, raptaban las almas. Era habitual que en los vasos griegos aparecieran llevando el cuerpo desnudo de un muerto. Munch aprovechó este tipo iconográfico, es decir, esta forma de representarlas, para reflejar los sentimientos misóginos que, según su amigo Rolf Stenersen, tenía hacia la idea de la pareja: «Él creía que todas las mujeres iban siempre a la caza de un marido o de un amante. Pensaba que vivían de los hombres y que eran una especie de sanguijuelas[90]».

Pobrecito Munch, toda la vida creyendo que las mujeres estaban con él por interés y no porque mereciera la pena.

2.6.4. Mitología clásica

No todas las «malas» mujeres imaginadas por la mitología clásica eran monstruosas. También hubo otras que fueron convertidas en *femme fatale* a finales del siglo XIX. Por ejemplo, estaba Circe, la hechicera que convierte a los compañeros de viaje de Ulises en cerdos, leones y perros, y a continuación seduce al héroe, que se queda con ella en la isla durante un año. No es casualidad que haya un continuo retorno de los pintores a Circe; al fin y al cabo, la guerra de sexos, la sensualidad y la fatalidad se reúnen en su figura.

Gustave Moreau, *Edipo y la Esfinge*: © 2022,The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/ Scala, Florencia, por la imagen; Jean Auguste Dominique Ingres, *Edipo y la Esfinge*: CC0, adquirido por Henry Walters, 1908; Edvard Munch, *Harpía*: © 2022, Munch Museum, Photo Scala, Florencia; Edvard Munch, *Vampiro II*: © 2022,Christie's Images, Londres/Scala, Florencia.

Circe, de Arthur Hacker, tuvo una lectura moral cuando fue presentada en 1893. El crítico M. H. Spielmann comentó: «[Hacker] Se ha centrado en acentuar la degradación de la bestialidad y la

depravación sensual, cuya profundidad resuena en la indiferencia de los seres humanos al horrible cambio que está sucediendo a su alrededor[91]». Es decir, que la sensualidad activa de la Nueva Mujer convierte a los hombres en bestias sin que ni siquiera sean conscientes de ello.

PORQUE UNA SEXUALIDAD DESEADA ERA MUCHO PEDIR.

La obsesión con Circe en las artes y las letras es también el resultado de la fisura con el *statu quo* de género. Para artistas y escritores, aquellas mujeres que salían de la casa y que se negaban a acatar las exigencias patriarcales de los cuidados eran la personificación de la brujería y el diablo. Como tales, debían preferir la compañía de las bestias a la de los hombres civilizados[92]. Si hay una obra que representa esta misoginia, esta es *Pornocrates*, de Félicien Rops. En ella, una mujer desnuda, aunque ataviada con prendas de carácter erótico como las medias o el lazo que rodea y marca su cintura, sigue, completamente cegada, a un cerdo —el símbolo de Circe— en lo alto de un friso de mármol. Lo de Félicien Rops y las mujeres es de traca.

Otra mujer mitológica convertida en mujer fatal es Pandora. Odilon Redon la pintó en uno de sus cuadros y utilizó las semejanzas con la figura de la *femme fatale* para asimilarlas. Por ello aparece en el Paraíso y completamente desnuda, aunque no especialmente sensual o sexualizada. El entorno es colorido y tranquilo. Según Dijkstra, los hombres de finales del siglo XIX estaban cargados de responsabilidades, pues eran el sostén familiar. Esta presión les hizo comenzar a soñar con aquel paraíso previo a la apertura de la caja. Aquel momento en el que el aparato civilizador no había comenzado a funcionar. Pandora también aparece en dos cuadros de Rossetti. En ambos tiene los rasgos propios de la *femme fatale*.

2.6.5. Mitología cristiana

Judith y Salomé son dos mujeres procedentes de la tradición bíblica cuya iconografía es tan parecida que pueden llegar a confundirse. Sin embargo, encarnan valores opuestos; una es «la heroína», y la otra, «la loca». En algunos cuadros, nos encontramos solo una mujer y una cabeza cortada. Apenas hay pistas. ¿A quién estamos viendo? ¿Es la buena o es la mala?

Judith es una viuda que se arriesgó a entrar en la tienda de campaña donde dormía el general Holofernes y cortarle la cabeza. Consiguió así liberar a su ciudad, Betulia, del asedio. Valiente y salvadora, suele aparecer o bien en plena acción —cortando la cabeza de Holofernes—, o bien volviendo a su ciudad con la cabeza en una cesta y acompañada de su criada, o bien retratada en primer plano con la cabeza ya cercenada en la mano. Judith, al contrario que la *femme fatale*, no trae el mal, sino la liberación de su ciudad.

Salomé, sin embargo, encarna los valores de la mujer fatal. La hija de Herodías se enamoró de san Juan el Bautista y pidió que le cortaran la cabeza para poder, así, tenerlo. Su padrastro, el rey Herodes, que estaba enamorado de ella, puso una condición para entregarle la cabeza del Bautista: debía bailar para él. Tras la sensual danza, Salomé consiguió su objeto de deseo. Con tan asquerosa historia, este personaje simboliza la locura necrófila. Es, a través de los hombres, la depravación —respecto a san Juan— y a la vez la sensualidad —en relación con Herodes—.

En ocasiones se da la paradoja de que este símbolo del Mal es confundido con Judith, y viceversa. Sucede cuando, sin darnos más pistas que el título, los artistas nos muestran una mujer con la cabeza cortada en la mano. Sabemos que si la cabeza está sobre una bandeja, se suele tratar de Salomé, ya que las fuentes bíblicas nos indican que no fue ella la que mató al Bautista, sino que le entregaron su cabeza en una bandeja. También sabemos que si está en una cesta, lo más seguro es que sea Judith. Pero cuando no hay más detalles —ni la criada, ni el guardián de Holofernes que se ha quedado dormido, ni la ciudad de Betulia al fondo—, nos perdemos.

Gustav Klimt, *Judith*: © Belvedere, Viena, Foto: Johannes Stoll; Alexandre Cabanel, *Cleopatra*: CC0 Collection KMSKA Flemish Community.

Este intercambio de personajes puede terminar con una anécdota. La primera vez que Klimt retrató a Judith —la buena, recuerda—, esta muestra las características típicas de la *femme fatale*. Cuando presentó el cuadro, Klimt añadió a la obra un marco en el que se podía leer el nombre de los personajes: «Judith y Holofernes». El público vienés,

fascinado por el erotismo y la mirada provocativa de la mujer, no aceptó que fuera la honorable y pía viuda.

Como solución, los vieneses consideraron que había sido una confusión de Klimt, debido a la similitud de las iconografías, y que en realidad había querido representar a la terrible Salomé. Así, el cuadro aparecía en revistas y exposiciones con la cartela de Salomé, e incluso se advertía de que «Judith debería ser renombrada Salomé [93]».

A pesar de todo, Klimt nunca pintó a Salomé; esta confusión solo responde a la necesidad de asegurar que la moral cristiana se mantiene por los siglos de los siglos.

2.6.6. Poderosas

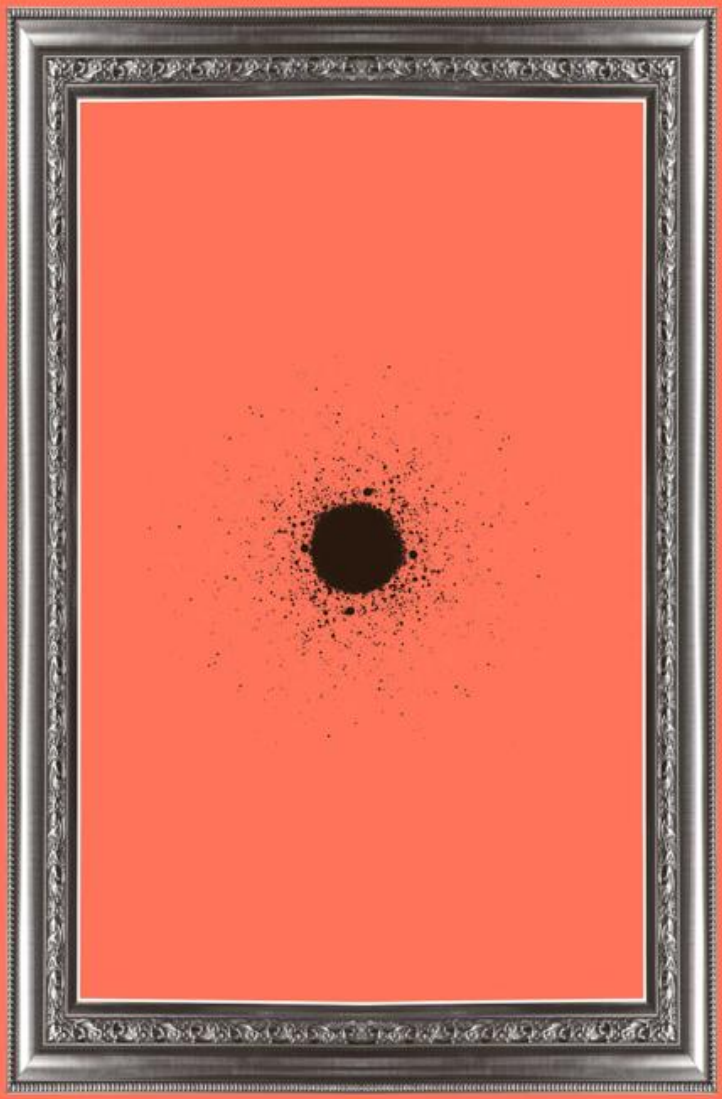
Las mujeres poderosas de la vida real también han sido señaladas como terribles. Por ejemplo, en torno a Cleopatra se construyó la leyenda de que era caprichosa y malvada. Además, se vinculó la pérdida de Egipto a su relación con Julio César y Marco Antonio, por lo que no es extraño que retorne diecinueve siglos después al imaginario de los simbolistas convertida en *femme fatale*. Según Keith Christiansen, «Cleopatra es, ciertamente, la femme fatale más célebre de la historia [94]».

En *Cleopatra ensayando el veneno con sus amantes*, de Alexandre Cabanel, se rebaja a la gobernante a la crueldad más inhumana. En el largo título tenemos ya la combinación propia de la mujer fatal. Primero, la maldad: no les administra un veneno certero, sino que ensaya para ver qué efectos provoca en el cuerpo. Evita así un posterior sufrimiento si ella misma decide suicidarse. En segundo lugar, la letalidad: algunos van a morir y sin duda otros, a padecer. Finalmente, la parte sexual: no prueba el veneno con hombres en general, sino concretamente con sus amantes [95], en plural. No es, por lo tanto, la reina honorable que cabría esperar, sino una mujer perversa y con una vida sexual activa.

La Cleopatra sexualizada y terrible llegó pronto al cine. Cómo olvidar la mirada orgullosa de Elizabeth Taylor, que sepultó a las

Cleopatras que pasaron antes que ella por la gran pantalla. Sin embargo, si hay una actriz que explotó el papel de Cleopatra como *femme fatale*, esta fue Theda Bara —anagrama de Arab Death—. Ella encarnó a multitud de mujeres malvadas, desde Salomé hasta Carmen, pasando, por supuesto, por la última reina de Egipto. Theda Bara en el papel de Cleopatra mira directa a la cámara, sus labios son rojos —aunque el filme es en blanco y negro y mudo— y está prácticamente desnuda, las serpientes que se enroscan en sus senos apenas tapan el pezón.

En realidad, cualquier mujer por el mero hecho de serlo es susceptible de convertirse en *femme fatale*. Al fin y al cabo, tenemos en nuestra mano el poder de luchar contra el *statu quo*. Vivimos en una sociedad sexofóbica y misógina que cancela nuestras muestras de libertad e insumisión por miedo a que haya un reparto legítimo de los privilegios —que dejarían de ser tal cosa al estar todos en el plano de la igualdad—. Cualquier ocasión es óptima para sexualizarnos e indicarnos que nos hemos salido del camino correcto. Que somos «las malas», «las fatales».



3

CREADORAS

Las artistas existen. Las grandes artistas también. Pero las conocemos menos; el sistema en el que han vivido les ha tendido tantas trampas que solo el nombre de unas pocas ha conseguido filtrarse a través de la historia y llegar hasta nosotros. Linda Nochlin dejó explicada esta cuestión en *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?*

Pero ¿acaso han recorrido un camino de rosas las que sí han trascendido? ¡Por supuesto que no! En este capítulo no hay una recopilación de biografías de mujeres que se han dedicado al arte. Ese trabajo ya se hizo y, aunque fue de buena fe, solo se consiguió engrosar aquella categoría de la otredad. Como explica Pollock, «el concepto artista mujer no describe a una artista de sexo femenino, sino a un tipo de artista al margen y muy diferente a los grandes artistas[96]».

Inspirada en *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*, de Joanna Russ, me propongo analizar los obstáculos que el patriarcado ha colocado en la carrera de las artistas. La ilusión es, por supuesto, acabar con el arte «de las mujeres». Al fin y al cabo, si las colocamos en una categoría separada, seguirán estando en los márgenes. Algunos de estos ninguneos sucedieron mientras ellas vivían. Soportaron comentarios fuera de lugar de compañeros, se vieron expuestas por críticos con mala fe o se enfrentaron a estrictas normas morales. Otros menosprecios, como un eco, aún suceden. Y, por cierto, sí hay culpables. Son los museos que las esconden en sus sótanos, los escritores de biografías sensacionalistas o los autores de libros de arte que apenas se molestan en mencionarlas o, si lo hacen, no las reconocen como intelectuales por derecho propio.

3.1. CALIDAD PATRIARCAL

A las mujeres les prohibieron el acceso a la formación artística. Eso ya lo sabemos. También que los hombres solo se inclinaban ante las obras que cumplían los requisitos que ellos consideraban indispensables para ser Arte, con mayúscula. Y, por supuesto, sabemos que esos requisitos eran habilidades técnicas que se adquirían a través de aquella formación que se negaba a las mujeres. Una pescadilla que se muerde la cola para asegurarse de que ninguna mujer ostentara el título de artista.

En un contexto como ese, aquellas que sí querían ser artistas podían tomar varios caminos. Algunas tenían el privilegio de un padre artista dispuesto a enseñar la profesión a su hija. De hecho, muchos de

los nombres que van a aparecer en las próximas páginas pudieron desarrollar su actividad como artistas profesionales gracias a esta circunstancia.

Ante la imposibilidad de formarse en anatomía a través de modelos desnudos, otra opción era dedicarse a lo que los hombres consideraban géneros menores. Al fin y al cabo, este sistema que designaba qué obras eran valiosas y cuáles no lo habían creado ellos. Hubo artistas que, a pesar de especializarse en estas artes «menores», consiguieron resultados en su trabajo tan deslumbrantes que no solo pudieron dedicarse profesionalmente a ello, sino que sus nombres han trascendido hasta hoy.

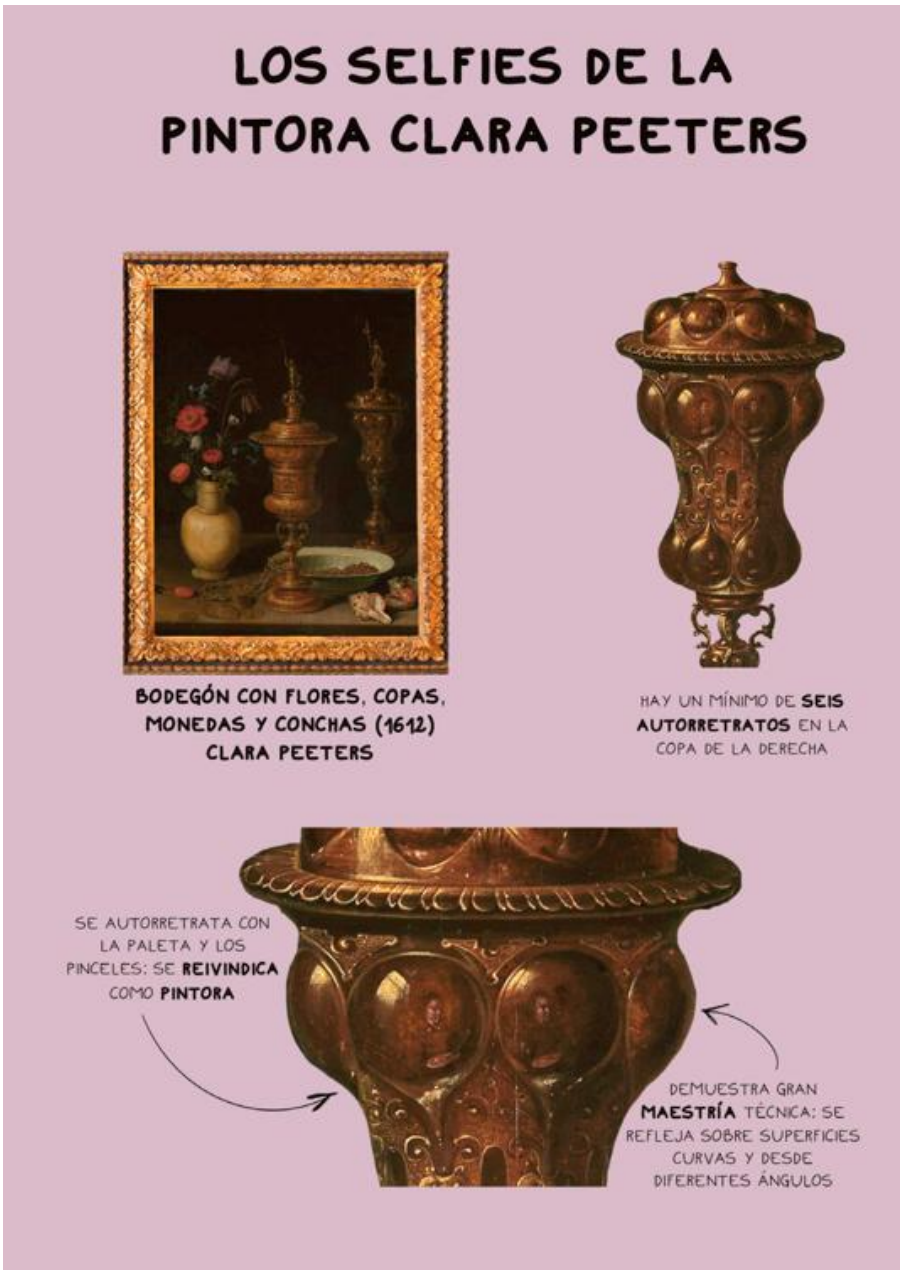
Un ejemplo es Clara Peeters, la pintora de bodegones que vivió en el siglo XVI, época en la que la mayor parte de los pintores se formaban en el taller de un maestro. Para ello debían salir de la casa familiar en torno a los doce o trece años, lo cual era impensable para la mayoría de las niñas por dos motivos. En primer lugar, porque seguramente su salida del hogar supondría para la familia perder un par de manos muy útiles para ayudar en las tareas domésticas. En segundo lugar, estaba la cuestión del honor: al dejar de estar controlada por el patriarca, corría el riesgo de perder el que, por desgracia, era su bien más preciado, es decir, la virtud de su virginidad.

Peeters no tuvo acceso a las clases de desnudo, a pesar de que en su época y ciudad —Amberes— sí se estaba llevando a cabo esta práctica, ya que tanto Rubens como Van Dyck utilizaban modelos al natural en esa ciudad flamenca. A pesar de eso, Peeters estaba dispuesta a luchar para ser una artista profesional, así que decidió especializarse en los bodegones. Tengamos en cuenta que la artista fue una visionaria, ya que cuando ella comenzó con sus bodegones no solían formar parte de las colecciones de los Países Bajos. En los años siguientes se fueron popularizando.

Peeters tuvo, al igual que muchos otros artistas, la necesidad de mostrarse a través del autorretrato. La bodegonista aparece en sus cuadros de una forma original y misteriosa, y solo podemos localizarla con un ejercicio de atención y agudeza visual. Se pintó reflejada en los objetos de los bodegones. En ocasiones nos muestra solamente su rostro y en otras se nos presenta con su paleta y pinceles, reafirmándose así como pintora en un mundo de hombres. Por ejemplo, en su *Bodegón con flores, copas doradas, monedas y conchas*, podemos encontrar seis o incluso siete autorretratos en los que Peeters aparece con sus útiles de pintora. Así, otorga al cuadro realismo, ya que vemos su reflejo tal cual era en el momento en el que realizaba la

obra.

Además, al aparecer con pincel en mano, Peeters enseña su orgullo por ser pintora, aunque lo hace de una manera muy discreta. ¿Es cautela para no sobrepasar los límites que tenían claramente marcados las mujeres? ¿O es un desafío a aquellos que le habían dicho lo que no podía hacer?



Clara Peeters, Bodegón con flores, copas doradas, monedas y conchas: ©

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.

UN DESAFÍO A LA PROHIBICIÓN.

Clara Peeters no fue la única mujer que triunfó en el género del bodegón. Giovanna Garzoni tuvo una gran reputación en varias ciudades italianas gracias a sus acuarelas, en las que realizaba análisis más científicos de las formas naturales. Maria van Oosterwijck se especializó en las vanitas. Rachel Ruysch mostró en sus naturalezas muertas su conocimiento de la naturaleza y sus ciclos. Hay más, muchas más. Su trabajo es exquisito.

3.2. INFANTILIZACIÓN

Todas las mujeres hemos recibido comentarios paternalistas. Los hombres nos han explicado cómo debíamos hacer nuestro trabajo. A pesar de estar cada día apagando fuegos —que otros prenden con sus chapuzas—, han cuestionado nuestras experiencias o han quitado importancia a nuestros logros. Rebecca Solnit escribió un brillante ensayo sobre el tema, *Los hombres me explican cosas*, en el que dice:

> la total confianza en sí mismos que tienen para polemizar los totalmente ignorantes está, según mi experiencia, sesgada por el género. Los hombres me explican cosas, a mí y a otras mujeres, independientemente de que sepan o no de qué están hablando. Todas las mujeres saben de qué les estoy hablando[97].

Las artistas también han sufrido —y sufren— este paternalismo; son tratadas como menores de edad, como si fueran incapaces de valerse por ellas mismas y hubiera que protegerlas. En realidad, el paternalismo se filtra a varios de los próximos capítulos. Pero a modo de introducción, me gustaría dedicar este capítulo a aquellas formas de ninguneo que todavía hoy nos pasan desapercibidas, incluso algunas que se disfrazan de familiaridad, caballerosidad o preocupación por el bienestar de las artistas. Veamos la cuestión de los apellidos.

La tradición de adoptar el apellido del marido en determinados países ha conllevado un borrado masivo de los nombres propios de las mujeres. Y no solo eso, ¿qué sucede una vez adquirido el apellido, sea

el del padre o el del cónyuge? Este aporta respetabilidad. Cuando hablamos del trabajo de un hombre artista, nos referimos a él con la distancia del apellido. Los niños, los familiares y las personas cercanas son los únicos a los que no nos referimos por el apellido. Sin embargo, a las artistas se les ha negado esta dignidad académica, y por todas partes nos encontramos o su nombre de pila o, como mucho, su nombre completo.

¿Acaso las artistas son familiares o personas con las que tenemos mucha confianza?

¿Acaso tomamos cervezas con Angelica, con Sofonisba o con Frida?

¿Son entonces niñas? No lo son por edad, pero el discurso en torno a ellas en exposiciones, biografías o charlas las ha considerado como tal. Pollock, en su prólogo a la edición de 2021 de *Old Mistresses: Women, art and ideology*, señala esta diferenciación al hablar de ellos y ellas: «Me refiero a esa costumbre casi universal de infantilizar y familiarizar a las mujeres a través de sus nombres de pila como fruto de un inconsciente político[98]».

Hagamos un juego. Yo te digo un nombre, y tú piensas el apellido. Artemisia, Pablo, Michelangelo Merisi, Marcel, Frida, Sofonisba. ¿Cuántos te sabías? ¿Hay diferencias por género? Posiblemente hayas dicho «¡Kahlo!» bien rápido. O «Gentileschi», o «Anguissola». Quizá hayas acertado «Picasso», aunque no nos referimos a él a través de su nombre de pila. Sin embargo, en la menguada literatura sobre las artistas, no es extraño encontrarse con Artemisia, Frida o Sofonisba.

En la solapa del diario comentado de Frida Kahlo, encontramos un buen ejemplo. Dice: «recoge los pensamientos, poemas, y sueños de Frida, al tiempo que pone de manifiesto la tormentosa relación que mantuvo con Diego Rivera, que fue su marido y el pintor más famoso de México[99]». Dejando de lado la cansina asociación de la artista con Diego Rivera, tema que trataremos más adelante, llama la atención la diferencia al referirse a una y a otro.

Lo mismo sucede en el interior del libro. Ni una sola vez —por lo menos yo no la he encontrado— Kahlo es Kahlo a secas.

Incluso me suena raro referirme a ella así.

Es el poso del paternalismo, que no es fácil de limpiar.

Como mucho, Frida Kahlo. Sin embargo, atención a cómo se hace referencia a los artistas según su género: «Ambas entablaron una profunda amistad, en cierta medida por verse excluidas de las conversaciones del círculo académico y teórico en las que se enzarzaban Breton, Trotskyy Rivera. Frida Kahlo aceptó la invitación que Jacqueline le hizo para que la visitara en París[100]».

QUÉ CURIOSO: NINGUNEO PARA HABLAR DE NINGUNEO.

En el año 2020, la National Gallery organizó una exposición dedicada a Artemisia Gentileschi. El título de la muestra fue «Artemisia». Al hacer una rápida búsqueda de las exposiciones pasadas en el mismo museo, lo veo claro: está «Gauguin Portraits», está «Sorolla, Spanish Master of Light», está «Courtauld Impressionists: From Manet to Cézanne». ¿Qué diferencia hay entre ellos y ellas? ¿Acaso reciben el mismo trato? Está la cuestión de los apellidos, por supuesto —parece que todo Londres es amiguito de Gentileschi—. Pero hay además otra cuestión: todos ellos están ligados a su arte. Gauguin realizó tantos retratos como para reunirlos en una exposición. Sorolla era el maestro español de la luz. Manet y Cézanne, los impresionistas. Pero ¿y «Artemisia»? Gentileschi sufre una desprofesionalización descarada por parte de la National Gallery.

3.3. DESPROFESIONALIZACIÓN

La desprofesionalización es otro tipo de paternalismo que han vivido las artistas. Se omite su profesión —artista— para hablar de ellas en otros términos. Suele ser para comentar algo sobre su físico o sobre su vida privada, con lo que se desvía la atención de su obra. Escribía Manet sobre Berthe Morisot —pintora importantísima para el impresionismo— y su hermana en una carta al pintor Henri Fantin Latour. «Estoy de acuerdo con usted: las señoritas Morisot son encantadoras, ¡qué lástima que no sean hombres!»[101].

Cuando la artista Angelica Kauffman llegó a Londres en 1766 fue

recibida por algunos de sus compañeros de profesión. Ellen Clayton escribiría años después sobre esta bienvenida:

> Feliz y genial, elegante y refinada, Angelica fue calurosamente recibida por sus hermanos artistas. En Roma había conocido a Fuseli y a Dance, que se declararon enamorados de ella […] Incluso se dijo que Mr. Reynolds estaba dispuesto a poner su mano, su corazón y su envidiable posición ante los preciosos pies de Angelica[…] La gente suponía que, como tenía lo que las damas denominan «un aspecto divino» y era muy atractiva, debía de ser una coqueta incorregible[102].

La única pista que obtenemos sobre la profesión de Kauffman es gracias a la expresión «sus hermanos artistas». Ella es artista porque ellos lo son. Esta desprofesionalización que sufrió Kauffman fue acentuada no solo por la costumbre de hablar antes de su físico que de su arte, sino por todos los rumores respecto a su vida privada. En palabras de Pollock: «las mujeres artistas de este periodo no eran admiradas por su razón, sino que se esperaba que fuesen hermosas y deseables[103]».

Vigée-Lebrun, la autora de decenas de retratos de María Antonieta, recibió un tratamiento parecido, pero lo aceptó con orgullo. En sus memorias comenta cómo su belleza provocaba la atención, «hasta el punto de que a veces me rodeaban multitudes[104]». Pensaba que esa belleza podría ser una ventaja, pero la atención a su físico provocó rumores falsos sobre la autoría de su obra. Se habló sobre la posibilidad de que sus cuadros hubieran sido en realidad pintados por François Guillaume Ménageot, otro artista de la época. Estamos, por lo tanto, ante un caso de desprofesionalización que hasta llega a poner la autoría en cuestión. No solo se presta atención y se comenta su físico, colocándolo por delante de su arte, sino que incluso se niega que haya pintado sus cuadros.

De Beauvoir hizo referencia a Vigée-Lebrun en *El segundo sexo*, y la incluyó en una categoría de mujeres absorbidas por ellas mismas, narcisistas. Dice de ellas:

> tratan de dedicarse a las letras y a las artes [que] en lugar de entregarse generosamente a la obra que emprende, la mujer suele considerarla como un simple ornato en su vida; el libro y el cuadro son solo un ornato inesencial que le permiten exhibir públicamente esta realidad esencial: su propia persona. Por eso su persona

es el principal —a veces el único— tema que le interesa; Vigée-Lebrun no se cansa de trasladar al lienzo su maternidad sonriente[105].

Adélaïde Labille-Guiard, *Autorretrato con dos alumnas*: © 2022,The Metropolitan Museum of Art/Art Resource /Scala, Florencia; Élisabeth Vigée-Lebrun, *Selfportrait*: Yann Caradec, compartido bajo licencia CC BYSA 2.0.

Es injusto dar por hecho que para Vigée-Lebrun la pintura fue solo

el medio para alcanzar la fama. Sabemos que estuvo interesada por el arte desde muy pequeña y que autorretratarse no es una cuestión de narcisismo. Más bien responde a la necesidad que tanto Vigée-Lebrun como otras artistas han tenido de reafirmarse como tales. Su contemporánea Labille-Guiard también se autorretrató con pincel en mano.

POR UNA VEZ NO ESTOY CONTIGO, QUERIDA DE BEAUVOIR.

Comparar los dos autorretratos de Labille-Guiard —*Autorretrato con dos alumnas*— y Vigée-Lebrun —Autorretrato con sombrero de paja— nos confirma que no existe una esencia femenina en el arte —ambas desarrollaron un estilo muy diferente—, pero sí una experiencia compartida. En este caso, la de ser una artista en un mundo de hombres. Gracias a esta experiencia y a la necesidad de ambas de retratarse como artistas —con sus útiles de pintura en la mano— nos han llegado dos de sus obras más famosas.

Volviendo a las palabras de De Beauvoir, ¿acaso se puede exigir a Vigée-Lebrun una posición feminista que reivindique las luces y sombras de la maternidad? Es habitual contaminar la categoría de «mujer» con la de «feminista». Y no son lo mismo; es injusto exigir a las mujeres estar continuamente haciendo activismo.

Porque el activismo cansa y absorbe la energía como un dementor.

Es más, la ideología política de Vigée-Lebrun era conservadora y así se mantuvo hasta el final de su vida. Dice Nochlin sobre ella:

> ninguna biografía le hará justicia sin tener en cuenta el contexto histórico de su carrera, una sociedad aristocrática en descomposición gradual a la que apoyaba ardientemente y de la cual su obra, tanto escrita como pictórica, ofrece un registro incomparable. **[106]**

3.4. LOCURA

Otro tratamiento paternalista aún más agresivo es la utilización de la salud mental de las artistas como arma arrojadiza. Una vez más, Solnit lo resume de manera magistral: «"Está loca" es el eufemismo habitual para "estoy a disgusto[107]"». Estrella de Diego, en un artículo dedicado a Dora Maar, termina con una pregunta del todo pertinente: «¿Por qué si una mujer pinta y raya sus negativos lo hace como autocastigo y si lo hace un hombre se trata de vanguardismo?»[108].

En realidad, más que una pregunta es la respuesta a determinada mitología que se ha ido creando en torno a Maar. Como si el final de su relación con Picasso hubiera sido el final de su felicidad y su equilibrio mental, se ha entendido el retiro a su estudio para pintar en soledad y acercarse a la espiritualidad como un desvarío. El título de uno de los capítulos de la biografía que dedica Mary Ann Caws a Dora Maar me suena malintencionado: «Después de Picasso, solo Dios[109]».

Un poco más y la convierten en «la señora loca del séptimo, que nunca sale».

En el prólogo de esa misma biografía, escrito por Victoria Combalía, sí se hace mención directa a un posible deterioro de la salud mental: «Así que Dora Maar no estaba muerta ni encerrada en una institución psiquiátrica, como todos pensábamos». ¡Sorpresa! Su decisión de vivir una vida distinta a la que se había esperado de ella, de experimentar con su arte en solitario, de hurgar en su espiritualidad no era una cuestión de locura.

Más bien el resultado de un carácter independiente y apasionado por su profesión.

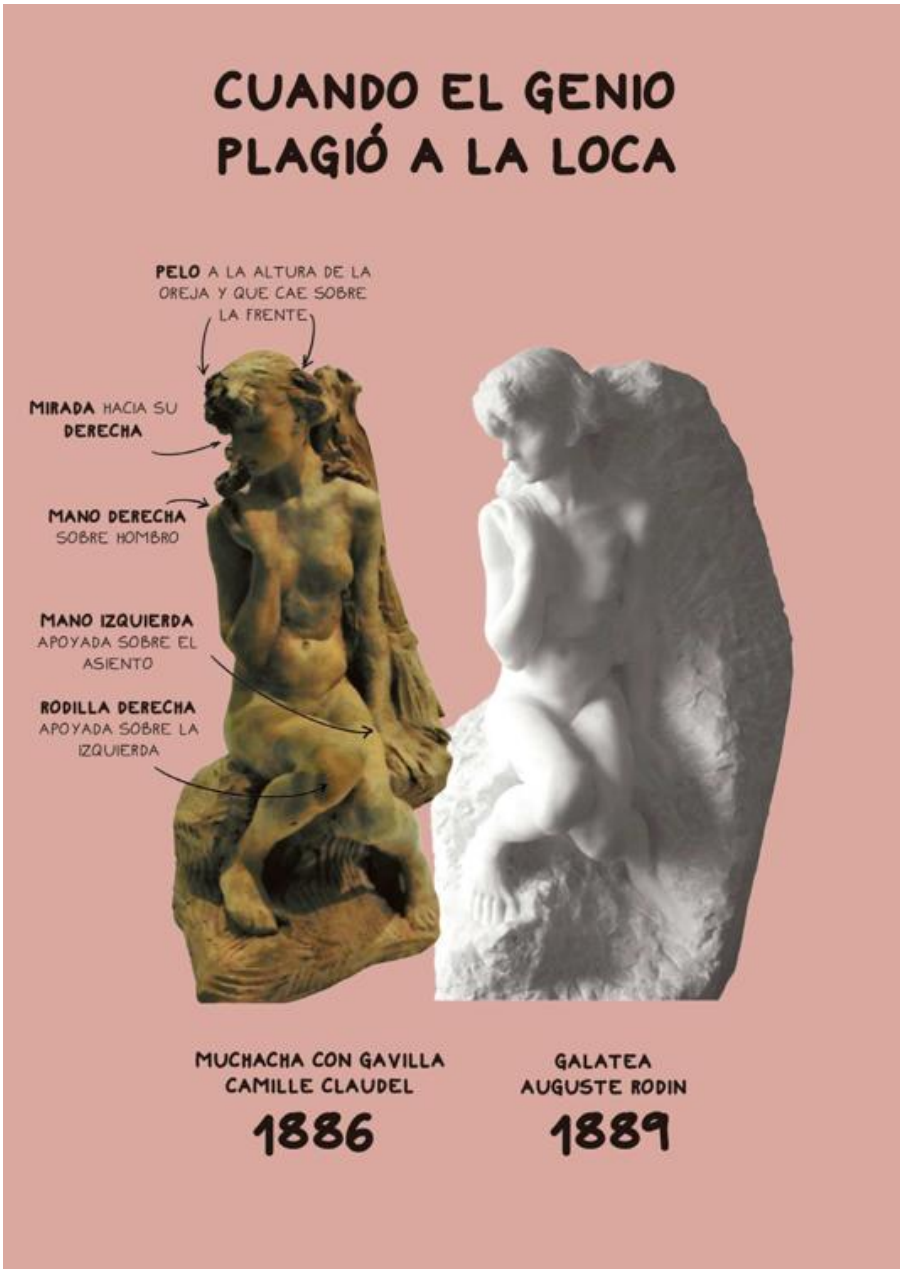
Por su parte, Camille Claudel sufrió un destino mucho más fatídico. Cuando comprobó que su talento y su ambición no eran respetados en el taller de Auguste Rodin, y que la sombra de él era demasiado alargada como para dejar espacio a sus creaciones, Claudel decidió seguir su propio camino. Vivió un tiempo de absoluta felicidad y de gran producción, pues había conquistado la ansiada libertad creativa. Sin embargo, la artista pronto se vio inmersa en un declive económico

y emocional. No llegaban los encargos y se sentía especialmente sola.

Se suele asociar esta situación con una supuesta locura: en algún momento entre 1906 y 1910 Claudel comenzó a destruir de manera sistemática su obra «a golpe de martillo[110]» —vuelvo a remitir a las palabras de De Diego—. Una semana después de que muriera su padre, su hermano Paul Claudel dio la orden de que la internaran en un sanatorio.

Como dice Bornay, esta fue la primera muerte de Claudel[111]. En lo que algunos describieron como un secuestro, la artista estuvo encerrada durante los siguientes treinta años hasta su muerte en un hospital psiquiátrico. A pesar de sus súplicas para que la dejaran salir, nadie intercedió por su libertad.

Claudel muestra en sus cartas de esos años una lucidez que pone los pelos de punta. Es posible que antes de su internamiento no se sintiera bien y que su salud mental estuviera deteriorada. Pero vale la pena cuestionar el discurso de «la loca» y, si se realiza un ejercicio de empatía, es fácil entender qué es lo que la había llevado a aquella situación.



Camille Claudel, *Muchacha con gavilla*: Pierre André, compartido bajo GNU Free Documentation License; Auguste Rodin, Galatea: Omar David Sandoval Sida, compartido bajo Creative Commons Attribution Share Alike 4.0 International license.

Que me perdonen los historiadores del arte

por esta salida de la metodología, pero solo en el camino de la humanización encuentro las certezas.

Imaginemos a una mujer con un talento excepcional y trabajadora hasta la obsesión, que ha presentado al mundo unas obras que no solo han recibido el aplauso de la crítica, sino que han revolucionado la escultura. Imaginemos una relación amorosa en la que Claudel sufrió abuso de poder por parte de Rodin, el genio que se aprovechó de la juventud y admiración de su alumna para que participara en sus obras sin añadir su nombre. Imaginemos que las formas modeladas por Claudel fueron sospechosamente plasmadas en obras posteriores de Rodin, como sucede con la *Muchacha con gavilla*, de ella, y la posterior *Galatea*, de él.

ÉL, EL GENIO. ELLA, LA LOCA.

Imaginemos el doble rasero de la censura según el sexo del artista. Imaginemos que, a pesar de los años de amor y dedicación, él decide seguir con su relación oficial. Que incluso la hace someterse a un aborto. Que no llegan los encargos a pesar de la evidente calidad artística. Que el hermano —¡el respetadísimo escritor francés Paul Claudel!— decide encerrarla en una institución psiquiátrica sin posibilidad de seguir con su pasión artística, a pesar de las súplicas. ¿Estaba loca Camille Claudel? ¿O solo se encontraba en un terrible pozo de oscuridad cavado por una estructura patriarcal inasumible para una mujer con la ambición de nuestra artista?

Otro caso que parte el corazón es el de Elsa von Freytag-Loringhoven, popularmente conocida como Baronesa Dadá. Sin duda, una artista excéntrica, estrafalaria. Pero, sobre todo, de una creatividad desbordante. Su obra está ahora en algunos de los más importantes museos del mundo. Pero no con su nombre.

Si hubiera sido un artista excéntrico y estrafalario, estoy segura de que el éxito de su obra hubiera estado asegurado. Siri Hustvedt, en su tono sarcástico y mordaz habitual, lo expresa bien en un artículo para *The Guardian*:

> Ella era demasiado sensible, estaba fuera de control, loca. Duchamp, sin embargo, era aburrido, ingenioso, un genio del ajedrez con una mente puramente conceptual, un héroe de la alta cultura [112].

La Baronesa Dadá pasó su vida siempre empobrecida y tratando de sobrevivir. A pesar de los diferentes trabajos precarios que realizó, dedicó la mayor parte de su día a día a su arte. La pobreza y la soledad en sus últimos años no ayudaron a su salud mental y llegó a estar ingresada en un centro psiquiátrico durante un breve espacio de tiempo. Además, escribió una serie de cartas en las que revelaba sus intenciones suicidas.

Qué fácil es el ninguneo de aquellas mujeres que, a pesar de su extraordinario talento, han tenido que vivir siempre a la sombra. Qué fácil es hablar de un desequilibrio mental para restarles importancia. Claudel supo en vida que Rodin la estaba copiando: le diagnosticaron «manía persecutoria». La Baronesa tuvo la esperanza de que en algún momento triunfaría como artista. Hasta hace pocos años ha pasado desapercibida, y los museos que poseen su obra se resisten a escribir su nombre en la cartela correspondiente.

3.5. AUTORÍA EN CUESTIÓN

La obra de las artistas, mujeres y por lo tanto invisibles, en ocasiones termina atribuida a hombres de su entorno. A veces es una cuestión de pérdida de documentación.

(VAMOS, DE DEJADEZ).

Ya veces es una cuestión de mala fe. El caso es que hay obras de una magnífica calidad artística que han estado durante años, incluso siglos, desligadas de su nombre. Sin obras maestras que colocar junto a su nombre, las artistas poco a poco han caído en el olvido.

Comencemos por las figurillas prehistóricas con forma de mujer que los estudiosos han atribuido, a través de su interpretación como ídolos de la fertilidad, a creadores masculinos —las mal llamadas Venus paleolíticas—. Le Roy McDermott expuso en 1996 una teoría que otorgaba la autoría de estas estatuillas a las propias mujeres. Según él, se trataría de autorretratos. En un ejercicio de juicio crítico, se pregunta McDermott, «¿qué otras razones tenemos para asumir que al principio de la creación de imágenes un artista prehistórico hubiera elegido de manera “natural” representara otro ser humano en lugar de a sí mismo?»[113].

Su teoría explicaría las formas singulares y desproporcionadas de las estatuillas: estas reflejarían la mirada de las mujeres que observan su propio cuerpo. Al hacerlo, la impresión que reciben está sesgada,

puesto que no tenían la ayuda de un espejo. Además, al estar el punto de vista desde arriba, hay partes que quedan deformadas.

Para llevar a cabo este estudio se realizaron fotografías del cuerpo de mujeres desde la zona de los ojos, ya que «lo que las mujeres modernas ven cuando se miran hacia abajo puede ser simulado fotográficamente y comparado con los artefactos [las figuritas] vistos desde una perspectiva similar[114]». El resultado de esta metodología resultó impactante.

SE VIENEN COSITAS, ¡ATENCIÓN A ESTO!

En la página anterior podemos ver en la ilustración inferior el cuerpo de una mujer de veintiséis años, de peso medio y de origen caucásico embarazada de seis meses. Se trata de una perspectiva en la que ella autopercibe la parte superior de su cuerpo mientras está en posición erguida.

Justo arriba, exactamente la misma perspectiva de la figurilla de Willendorf.

Como se puede evidenciar al comparar ambas imágenes hay una enorme semejanza en la perspectiva del propio cuerpo que tienen ambas. Dicha perspectiva es coincidente desde el punto de vista de las dos mujeres (autopercepción). Es decir, es como si ambas estuvieran alargando la cabeza hacia delante para percibirse de una forma un

poco más «objetiva».

¿CÓMO TE QUEDAS?

Es difícil dar por válida esta teoría; de hecho, ha sido muy cuestionada posteriormente. Por ejemplo, Paul G. Bahn explicaba que era improbable que las mujeres se mantuvieran todo el tiempo de pie mientras creaban las figuritas. Tampoco estaba de acuerdo con que estuvieran familiarizadas con la idea de precisión que defiende McDermott (tal como él mismo escribió, «un realismo en la representación que a veces se acerca a la exactitud científica [115] »), ya que esta exactitud se corresponde con una búsqueda del arte en momentos posteriores.

En cualquier caso, la conservadora del Museo Británico Jill Cook, aunque cuestiona algunos puntos de la tesis de McDermott, comienza alabando que el arqueólogo haya obviado el tema de la sexualidad y haya restado el simbolismo de la fertilidad y la maternidad, «dándole a la mujer de la Edad de Piedra el control sobre su propio cuerpo». Efectivamente, todavía no se puede aprobar la propuesta de McDermott, pero se agradece profundamente el hecho de que se haya hecho caso omiso del androcentrismo para dejar a las mujeres un espacio de autoconocimiento y de creación artística.

¿Serán las mal llamadas Venus paleolíticas los primeros selfies?

Damos un vertiginoso salto temporal hasta el siglo XVI. La pintora cremonesa Sofonisba Anguissola fue dama de las reinas Isabel de Valois y Ana de Austria en España, y algunos de los retratos que realizó en esa época fueron atribuidos al que era por entonces el pintor de la corte. No era fácil ser dama de la reina, y en el caso de Anguissola fue gracias a su talento artístico; su padre, Amilcare, había difundido una pequeña efigie realizada por la artista que llegó a manos del rey Felipe II. Como dama de la reina, impartió clases de dibujo y pintura.

Por desgracia, ser mujer le impedía ocupar la posición de pintora oficial de la corte, por lo que todos los retratos que hizo de los miembros de la familia están sin firmar. Además, como dama de la reina, su trabajo no fue pagado con dinero, sino recompensado con

textiles o joyas. Todo ello, unido a una importante falta documental, ha dificultado mucho llegar al punto en el que nos encontramos; ahora sabemos que es Anguissola la que realizó los retratos, pero durante años fueron atribuidos a Alonso Sánchez Coello, retratista del rey.

Anguissola siguió los convencionalismos que ya había instaurado Sánchez Coello para los retratos de la familia real: mostraba su «distancia, quietud y severidad habsbúrgica[116]». Sin embargo, el estilo de Anguissola sí que tiene particularidades que han permitido identificarla como autora. Quiso inmortalizar a los reyes con un carácter más familiar. En el retrato de Felipe II —que durante años se pensó que lo había pintado Juan Pantoja de la Cruz, y en los años cuarenta, Sánchez Coello—, este aparece con la ropa que solía vestir a diario y con menos dureza en la mirada. Lo mismo sucede con el de la reina Ana de Austria. Si algo sabía hacer Anguissola era encontrar el equilibrio entre la realidad —*verosimilitude*— y lo que era preferible esconder —*dissimulatio*—.

Sofonisba Anguissola, *Retrato de Ana de Austria*: © 2022, Museo Nacional del Prado © Photo MNP/Scala, Florencia; Sofonisba Anguissola, *Retrato de Felipe II*: © 2022, Museo Nacional del Prado © Photo MNP/Scala, Florencia.

En otras palabras: eran feos pero los pintaba guapos, aunque sin pasarse.

Este rasgo de Anguissola fue uno de los motivos por los que se hicieron multitud de copias de los retratos de la corte. El estilo de Sánchez Coello no evitaba los pequeños «defectos» de los monarcas, por lo que en ocasiones no se sentían del todo contentos con sus retratos. El que Anguissola hizo de Felipe II tuvo mucha repercusión: «en esos momentos, el retrato de Sofonisba sería la imagen más difundida del monarca[117]».

No olvidemos que era la dama de la reina y no la retratista oficial. No olvidemos que no firmó la obra. No olvidemos que solo le pagaron en especie.

Si a Claudel le plagiaron la obra y la de Anguissola estuvo años asignada al nombre equivocado, a la Baronesa Dadá se la robaron descaradamente.

La que se ha considerado la obra más influyente del siglo XX, Fuente, oficialmente de Marcel Duchamp, es una creación de la Baronesa. Lo hemos sabido gracias al trabajo de dos mujeres; cada una de ellas aportó una dimensión diferente al asunto.

Primero, Irene Gammel realizó un estudio minucioso sobre la vida y obra de la Baronesa que publicó en 2002: *Baroness Elsa: Gender, Dada, and Everyday Modernity. A Cultural Biography*. Ahí se desvelan todas las pruebas que conducen a la verdadera autoría. A continuación, en 2019, Siri Hustvedt dio alas a esta información a través de su novela Recuerdos del futuro. Por desgracia, el libro de Gammel aún no ha sido traducido al español, yen la novela de Hustvedt no están todos los detalles que cierran el círculo alrededor de la Baronesa. Por ello, me voy a detener un poco más a explicar este caso, pista por pista[118].

ACOMPÁÑAME EN ESTA TRISTE HISTORIA.

PISTA 1: en noviembre de 1913, Elsa Plötz se dirigió a Nueva York a casarse con el barón de Freytag-Loringhoven. Tras esta unión nacería su apodo de Baronesa. El título aristocrático adquirido fue perfecto para usar como provocación en aquella América democrática. En el

recorrido hasta el Ayuntamiento de Nueva York, Elsa Plötz se encontró una anilla de hierro que, para ella, era un símbolo femenino que representaba a Venus. Este fue su primer objeto encontrado y convertido en arte. El título de la obra, *Ornamento duradero (Enduring Ornament)*, era seguramente una referencia a la unión matrimonial a la que se dirigía en ese momento. Esto tiene un significado relevante; antes de que Marcel Duchamp llegara a hacer lo mismo, ella ya había cogido un objeto cotidiano y lo había convertido en arte por el simple hecho de que ella así lo decidió. Este tipo de arte que rompe con la concepción académica —hasta entonces estaba asociado con algo único y estético— recibe el nombre de *ready made*.

PISTA 2: Elsa von Freytag-Loringhoven vivió en el mismo edificio en que lo hizo Duchamp entre 1915 y 1916. Este fue un importante caldo de cultivo para la experimentación de su antiarte, así como un intercambio de nuevos conceptos entre ambos artistas. Podría ser que, en lo que la Baronesa describió como encuentros «solos —en privado — en medio de la noche», Duchamp se interesara por los objetos encontrados que ella tenía en su apartamento.

PISTA 3: en 1917, la Baronesa creó uno de sus *ready mades* más famosos: Dios. Esta obra iconoclasta es una tubería (aparentemente el desagüe de un inodoro), por lo que estamos ante una obra dadaísta sacrílega: relaciona a Dios con un retrete.

PISTA 4: la *Fuente* fue enviada anónimamente a la exhibición de 1917 de la Sociedad de Artistas Independientes estadounidense, de la cual Duchamp era el director. El urinario se mantuvo en su pedestal durante un par de meses, hasta que los miembros de la asociación decidieron que no podía considerarse una obra de arte. Fue retirado y Duchamp dimitió de su puesto por su desacuerdo con esta decisión conservadora.

PISTA 5: la pieza de fontanería estaba firmada: R. MUTT" existen una serie de juegos fonéticos que se pueden construir con estas palabras. Si ponemos la r al final, el sonido del pseudónimo suena como *Mutter*, «madre» en alemán. Por otro lado, si leemos de manera fonética R. Mutt, suena la palabra alemana *Armut*, que significa «pobreza». La Baronesa hacía referencia en sus cartas a un estado permanente de empobrecimiento.

PISTA 6: en 1982, cuando Duchamp ya había muerto, se encontró una carta de él dirigida a su hermana y fechada el 11 de abril de 1917, en la que escribe: «Una de mis amigas, que adoptó el pseudónimo de Richard Mutt, me envió un urinario de porcelana como escultura; como no había nada indecente en él, no tenía motivos para rechazarlo».

Está constatado a través de los periódicos de la época que el (la) tal artista Richard Mutt era de Filadelfia. Sin embargo, no hay ninguna evidencia de contactos de Duchamp en esta ciudad. También sabemos que en la primavera de 1917 la Baronesa estaba en Filadelfia involucrada en la creación de *Dios*, la otra obra que, como Fuente, hace referencia a los desechos corporales.

PISTA 7:en aquel momento, el círculo de Duchamp habló del urinario de una forma muy concreta: haciendo referencias a la religión. Louise Norton escribió en mayo de ese año un artículo en *The Blindmanen* el que llamaba al urinario «El Buda del baño». También fue rebautizado cuando Alfred Stieglitz hizo las fotos a la obra: la luz y su colocación en su *gallery* formaban una silueta que podía recordar a la Virgen. Fuente pasó a ser La Madonna del baño.

Las referencias a la religión no estaban muy presentes en la obra de Duchamp, pero sí era un tema recurrente en la de la Baronesa. De hecho, si nos retrotraemos a uno de los primeros recuerdos de la artista, podemos confirmar una relación directa entre Dios y orinar. Su padre se rio de la espiritualidad de su madre diciendo que hacer pis antes de ir a la cama, al igual que rezar, era una forma de adquirir una rutina nocturna. Finalmente, Gammel insiste en su ensayo en que referirse a Buda o a la Virgen María hace de la Fuente una obra hermana de Dios.

Si después de este terremoto de pistas aún te preguntas por qué la autoría oficial sigue siendo la de Marcel Duchamp, la respuesta está entre las piernas de ambos artistas.

A partir de aquí, Gammel va dando una serie de pistas que no son evidencias, sino más bien referencias posibles a la personalidad y el pasado de la Baronesa. Una de ellas es que la palabra *mutten* inglés significa «chucho, perro de raza mixta». Von Freytag-Loringhoven tenía una relación muy cercana con los perros y, de hecho, había adoptado a varios de ellos. Se podría explicar así algo que *a priori* pasa desapercibido, que es la mutación del urinario-objeto a la fuente-arte; a través del título, aquel objeto que para los hombres sirve para hacer pis, para los perros puede convertirse en un lugar del que beber agua.

Otro de los detalles de la misteriosa obra es que fue presentada para la exposición de la Sociedad de Artistas Independientes una vez que ya se había acabado el plazo. La Baronesa era especialmente descuidada con la puntualidad, característica que contrastaba con el considerado Duchamp.

Por otro lado, la Baronesa utilizaba con frecuencia la palabrota *shitmutt*, tal como aparece en sus escritos. Por ejemplo, en la revista dadaísta *The Little Review* se refería a un empleado de hotel como «shitmutt». También era propensa a hacer humor en torno al inodoro. Por ejemplo, en otro de sus escritos se refiere al escritor William Carlos Williams como W. C.

¿Cómo explicó Duchamp la procedencia de la obra? En primer lugar, no está de más subrayar que solo reclamó su autoría, es decir, solo informó de que aquella obra anónima de la exhibición de 1917 era en realidad suya, una vez que la Baronesa y Stieglitz —el fotógrafo del urinario, que posiblemente sabía su historia— habían muerto.

Según Duchamp, el urinario fue comprado en el establecimiento J. L. Mott Ironworks. Sin embargo, se ha comprobado posteriormente que, aunque había otros parecidos, el modelo concreto que se corresponde con *Fuente* no lo vendían en esa tienda[119]. ¿Sería una equivocación de Duchamp? No parece muy probable, dado que esta fue la explicación que él mismo dio para la firma Mutt (Mottse convertía en Mutt). No olvidemos, además, que esta explicación sobre el origen del urinario se contradice con la carta que había escrito a su hermana Suzanne, pero que no apareció hasta más de una década después de su muerte, por lo que Duchamp no pudo dar explicaciones sobre esta.

«Je, je, me habéis pillado», hubiera comentado de haber estado vivo.

Para terminar, no está de más aprovechar la cantidad de obras manuscritas que la Baronesa nos dejó. Observamos que tiende escribir en mayúsculas —la mayor parte de sus poemas están escritos con ellas —, y, por otro lado, si nos fijamos en su caligrafía vemos que coincide con la firma del urinario.

¿Son suficientes las evidencias? Para un gran número de expertos sí. Como un secreto a voces, está más que confirmada la autoría de la Baronesa, tanto en el concepto como en la firma y en la idea inicial de

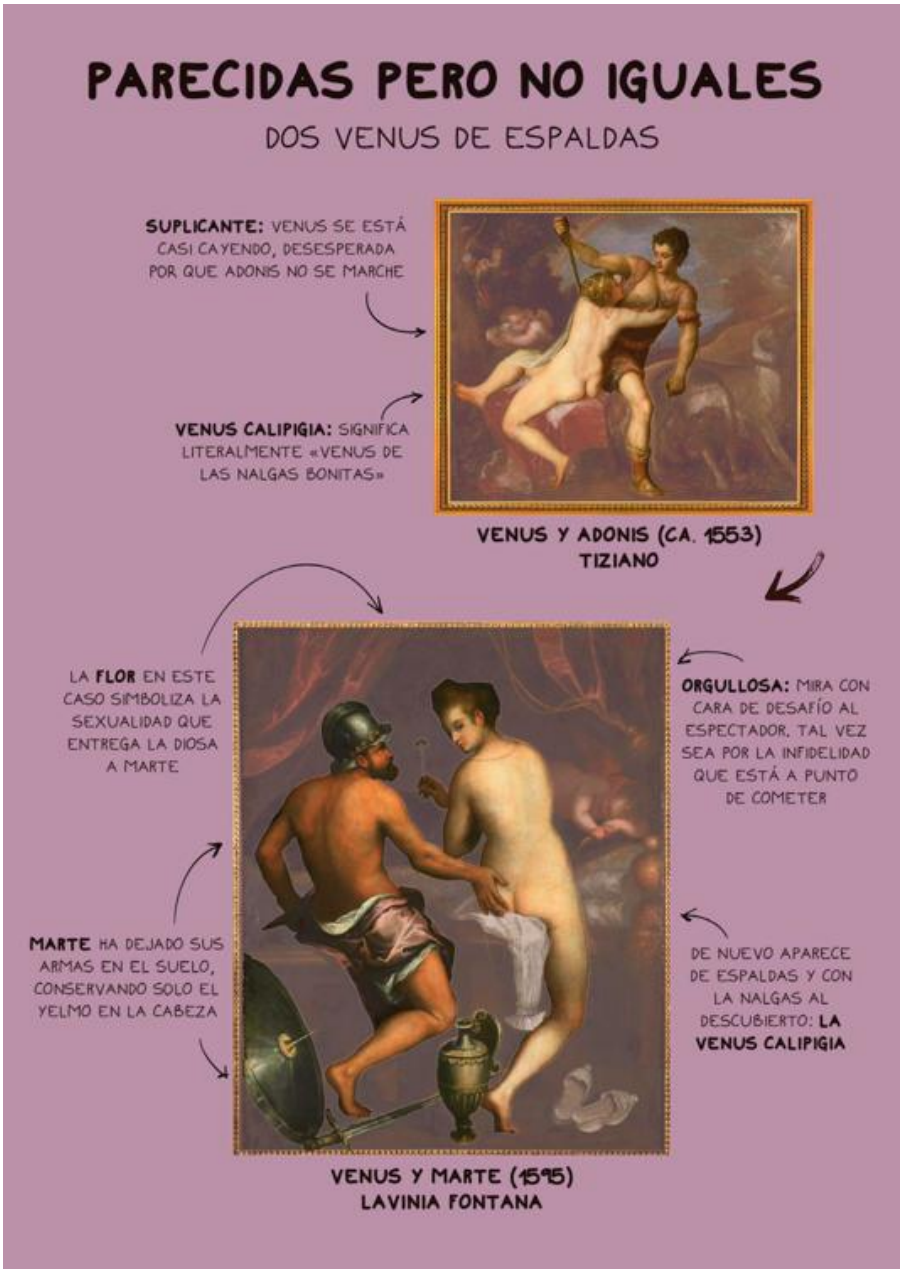
convertir un urinario en una escultura. Sin embargo, el Tate Britain (uno de los quince museos en los que está expuesta una de las réplicas que Duchamp hizo en los sesenta) en su página web nos ofrece una serie de argumentos de por qué no está la autoría, si no cambiada, al menos compartida.

Explica, en primer lugar, que no hay una evidencia rotunda de que la Baronesa hubiera participado en la creación de *Fuente*. Por otro lado, asume que en el caso de que una obra que causó semejante revuelo en la exposición de 1917 hubiera sido de la Baronesa, su búsqueda de la controversia la hubiera hecho jactarse de ser la creadora. Finalmente, el museo expone que Duchamp pasó «mucho tiempo de su vida ayudando silenciosamente a otros artistas», por lo que cualquier sospecha de haber robado el trabajo de un compañero iba por completo en contra de la alta estima en la que lo tenían sus compañeros. El caso continúa, por ahora, abierto.

3.6. TEMÁTICA INAPROPIADA

Superados los obstáculos paternalistas, las artistas tenían que enfrentarse también a la cuestión moral. Por lo general, el desnudo era una temática prohibida para las mujeres. Por un lado, por la falta de formación que ya conocemos. Por otro, las rígidas normas morales legislaban contra estas representaciones.

La pintora boloñesa de los siglos XVI y XVII Lavinia Fontana se enfrentó a varios obstáculos para poder pintar cuadros con temática mitológica. Por supuesto, ser mujer le dificultaba el aprendizaje del desnudo. Aun así, gracias al taller de su padre, así como a las relaciones de este con otros artistas de Bolonia, la pintora pudo disfrutar de muchas referencias para afrontar sus cuadros mitológicos[120]. De hecho, Fontana fue la primera mujer en pintar un cuadro con esta temática.



Tiziano, *Venus y Adonis*: © 2022,The Metropolitan Museum of Art /Art Resource/Scala, Florencia; Lavinia Fontana, *Marte y Venus*: © Palacio de Liria.

A pesar de esta que le otorgaba el taller y las relaciones de su padre, existía una serie de normas morales redactadas por el cardenal Gabriele Paleotti para representar determinados temas. Todas ellas se reunían en su decálogo *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*. También se impuso una condena sobre el desnudo decretada por el

Concilio de Trento. Aun así, en los entornos privados de las sociedades europeas se pusieron de moda las imágenes mitológicas en las que, por cierto, uno de sus grandes atractivos era el desnudo femenino.

> ¡Taráááááán! Si eras rico podías seguir consumiendo mujeres, siempre que lo hicieras en tu palacio.

Esta doble moral de la época se solucionaba con facilidad: se recomendaba que este tipo de obras, que se colgaban en las alcobas, tuvieran una cortinilla a los lados que pudiera correrse. Así, en caso de que pasaran por delante «viejas o niños[121]» que pudieran ofenderse, estas serían tapadas. Posiblemente, la cortina roja que vemos a los lados del cuadro *Venus y Marte* de Fontana, sea un trampantojo que hace referencia a esta indicación. Enrico dal Pozzolo, en su conferencia en el Museo del Prado, nos habló de la «rebeldía» de la pintora a la hora de elegir el tema y el gesto del cuadro. Nunca había visto una imagen tan directa: la mano de Marte se coloca sobre la nalga de Venus.

Pero aún hay más; el cuadro muestra una escena de infidelidad. La diosa Venus está casada con Vulcano y, sin embargo, se encuentra en plena actividad sexual con Marte. La originalidad de la imagen de Fontana es en ocasiones limitada por la propuesta de que está inspirada en las pinturas mitológicas de los maestros venecianos (como, por ejemplo, *Venus y Adonis, de Tiziano). Según Maria H. Loh, no hay duda de que esta referencia existe, pero el cuadro de Fontana va más allá, no es una simple imitación, sino una «respuesta punzante»*[122] a estas referencias. Venus no está desesperada por los brazos del hombre, sino más bien todo lo contrario. Da la espalda a la espalda a Marte y atiende con dignidad al espectador. Podríamos decir que los roles están intercambiados.

Entre esta obra de Fontana y *El vals de Claudel* pasaron unos trescientos años. Sin embargo, parece que la censura funcionó de forma más contundente con la obra de la francesa. En 1892, Claudel solicitó al Estado un encargo para esta escultura. En aquel momento, las dos figuras que la formaban estaban desnudas. El inspector que había enviado el Ministerio de Bellas Artes, apellidado Dayot, determinó que no podía ser adquirida por su contenido erótico. Dijo:

> La obra, tal y como se me ha presentado, resulta inaceptable. Para empezar, el violento acento realista que transmite […] prohíbe su exhibición en una galería abierta al público. La proximidad de los sexos está representada con una sorprendente sensualidad expresiva que exagera considerablemente la desnudez absoluta de todos los detalles humanos[123].

O lo que es lo mismo: existía una referencia directa a la penetración. Como transgredía las leyes del decoro —que «prohibían la realización del acto sexual en lugares públicos[124]»—, la escultura fue censurada. Por desgracia, este primer modelo que vio Dayot se ha perdido. Solo se conserva la escultura ya censurada, en la cual se ha colocado, por indicaciones del propio inspector, el ropaje.

Podríamos pensar que esta censura a la obra de Claudel se aplicaba en todos los casos, independientemente del sexo del artista. Por desgracia, la doble vara de medir estaba vigente. El Ministerio de Bellas Artes había encargado a Rodin la escultura *El beso* para la Exposición Universal de 1889. En ella, una pareja desnuda se besa y abraza. Años después, Rodin también pudo exponer para la Exposición Universal de 1900 su obra *El pecado*. En ella se hace una alusión directa y literal a la penetración. El pene del hombre sale por la espalda de la mujer.

¿Se les pasarían las sutilezas de Rodin a los funcionarios que revisaban la rectitud moral de las obras?

Camille Claudel, *El gran vals*: Jean-Pierre Dalbéra, compartido bajo CC BY2.0 license; Auguste Rodin, *El pecado*: Omar David Sandoval Sida, compartido bajo Creative Commons Attribution Share Alike 4.0 International license; Auguste Rodin, *El beso*: Jean-Pierre Dalbéra, compartido bajo CC BY2.0 license.

En cuanto a la problemática del tema de las obras, el caso de *Desnudo de mujer*, de Aurelia Navarro, es posiblemente uno de los más descorazonadores. Es la confirmación de que nacer mujer y ser artista era una combinación de riesgo en el siglo XIXy comienzos del XX en

España. Si no se seguía una serie de estrictas normas, aquella que para ellos era una profesión distinguida, para ellas podía tener un final fatal. La pintora Aurelia Navarro es un ejemplo extremo del cese de la actividad artística por el linchamiento moral a una mujer.

Navarro presentó en la exposición nacional de 1908 *Desnudo de mujer*, una versión de la Venus del espejo, de Velázquez, con la que Navarro cruzó una línea: había pintado, y con gran éxito, aquello que solo ellos podían pintar. Arrebató la tercera medalla a los artistas en su propia casa, que era la Exposición Nacional, y, sobre todo, con su propio discurso. Estamos ante un talento reconocido incluso por el discurso patriarcal, a pesar de ser una obra que se saltaba las normas. Algo inédito hasta ese momento. Después de tan feliz acontecimiento, todo se torció. La prensa insistía constantemente a la familia de Navarro para conseguir entrevistas con la pintora —al no estar casada, no era una mujer autónoma, sino que obedecía los mandatos de su padre—. Este atosigamiento significó la deshonra para la familia por tratarse de un cuadro inapropiado, así que su padre decidió el triste desenlace: Navarro ingresó en un convento del que ya nunca salió.

Según la historiadora del arte Magdalena Illán, es difícil entender cómo sucedieron los acontecimientos. ¿Cómo una mujer lo suficientemente empoderada como para presentar tal obra de arte a la Exposición Nacional cedió ante las presiones y abandonó su desbordante ambición creativa para enclaustrarse? Su talento quedó asfixiado en el convento y acabó retratando, en 1933, a la fundadora de las Adoratrices, la orden de monjas en la que ingresó y vivió el resto de sus días.

Por mucho que me he esforzado por encontrar las sutilezas del contexto, lo cierto es que cuatrocientos años después de la del espejo, solo una diferencia hace que el Velázquez sea —moralmente— válido y el Navarro no: el sexo del artista. No olvidemos que originalmente el cuadro del sevillano tenía el mismo nombre que el de Aurelia Navarro: tan solo *Mujer desnuda* y ni rastro de Venus. Esa Venus que, como vimos en el capítulo dedicado al desnudo femenino, era la excusa perfecta para evitar censuras.

La cuestión de la temática inapropiada refleja una problemática que trasciende el arte. Es la necesidad de los hombres de controlar todo lo referente a la sexualidad de las mujeres. Desde el discurso científico en torno a ella hasta la propia educación sexual femenina —prácticamente nula—, era una cuestión de hombres. Tal y como explica Claudine Mitchell en su ya mítico artículo sobre Camille Claudel, «el verdadero centro del debate, a mi entender, era la legitimidad de la mujer para reclamar el acceso a la discusión pública

sobre la sexualidad[125]».

3.7. CLASIFICACIÓN ANDROCÉNTRICA

Con el término «clasificación androcéntrica» hago referencia a que muchas artistas han sido designadas en relación con un sujeto masculino. Parece que no existen por ellas mismas, que no son «solo ellas» con su propio camino, nombre y logros, sino «la hija de este», «la amante de ese» o «la hermana de aquel». Incluso cuando se quiere hablar sobre ellas, se niega a la artista la posición central para dejarla orbitando como el satélite del Hombre.

Me he encontrado con casos realmente absurdos, como «la esposa del hermano de Manet», en lugar de Berthe Morisota secas.

El término se ve particularmente bien reflejado en las palabras de Nanett e Salomon:

> Los detalles de la biografía de un hombre son comunicados como la medida de lo «universal», aplicables a la humanidad entera; en el genio masculino, estos son simplemente resaltados e intensificados. En contraste, los detalles de la biografía de una mujer son usados para extraer la idea de que ella es una excepción; estos aplican solo para hacer de ella un caso interesante. Su obra es reducida a un registro visual de su apariencia personal y su personalidad psicológica[126].

En el libro *Women artists* —obra dedicada, evidentemente, a hablar de ellas—, de Karen Petersen y J. J. Wilson, ocurre en varias ocasiones. ¿Es la mala fe a la que se refiere Joanna Russ[127]? Busco a Sofonisba Anguissola. Las primeras dos palabras para hablar sobre ella son «Amilcare Anguissola[128]», su padre. Apenas se dedica una página ala pintora y en ella aparecen ni más ni menos que los nombres de siete hombres. ¡No queda espacio para hablar de su obra! Se hace referencia a su éxito con la vara de medir androcéntrica: «Se ganó

pronto el reconocimiento de Miguel Ángel Buonarroti, que la animó en su trabajo[129]». O cuando se citan las palabras de Van Dyck: «Mientras pintaba su retrato, me dio muy buenos consejos sobre la luz, […] de lo cual pude deducir que era una maravillosa pintora[130]».

Sería aceptable añadir estos comentarios tras dejar que la obra de la artista hable por ella misma. Así, solo serían añadidos que confirman lo que ya hemos visto por nosotros mismos: que es una excelente artista. Sin embargo, en *Women artists* el éxito de la pintora se basa exclusivamente en la opinión de Buonarroti, Vasari y Van Dyck. Son ellos los que definen los criterios de calidad. ¿Qué hubiera sucedido si no tuviéramos estos testimonios masculinos que apuntalan la memoriade la pintora? Posiblemente hubiera quedado olvidada. Invisible.

La obra de Anguissola seguiría siendo la misma, pero ¡ay!, no tendríamos a los Maestros para autorizarla como Artista.

También en *Women artists* nos encontramos con la prueba definitiva de esta clasificación androcéntrica. Busco a Artemisia Gentileschi, la que fue sin duda uno de los artistas barrocos más respetados y aplaudidos. Pero antes de continuar, me gustaría hacer un inciso previo: cuando la National Gallery adquirió en 2018 la obra de Gentileschi Autorretrato como santa Catalina de Alejandría, se la calificó como «the most celebrated female artist of the 17th century[131]». Como bien indica Pollock, «cuando se califica el sustantivo *artista o maestro antiguo* con un complemento adjetival como mujer o negro, el artista en cuestión queda descalificado automáticamente[132]».

Volviendo a mi búsqueda en *Women artists*, no encuentro la entrada de Gentileschi, el título en negrita que me indica que comienza una nueva artista. Hojeo adelante y atrás, pero no está, aunque sí que puedo ver varias impresiones de sus obras. Finalmente lo veo. Artemisia Gentileschi ya no es Artemisia Gentileschi. Ahora es «Their fathers' daughters: Artemisia Gentileschi et al.»[133] [«Las hijas de sus padres: Artemisia Gentileschi *et al.»]*.

Definitivamente, querida Joanna Russ, esto

La gran Gentileschi ha sido reducida ¡en un libro dedicado a las artistas! A «la hija de su padre», el pintor Orazio Gentileschi. Otra prueba de que la manera de designar y reconocer a la pintora era a través del nombre de su padre la encontramos en el libro de cuentas de Miguel Ángel Buonarroti el Joven —sobrino del artista florentino —. En él apunta la adquisición de la *Alegoría* de la inclinación, de Gentileschi, con las siguientes palabras: «Artemisia, hija de Orazio Lomi o Gentileschi, recibirá como pago por el cuadro arriba mencionado 34 florines […]»[134]. Es curiosa esta necesidad de aludir a la figura del padre para especificar quién es esa tal Artemisia, pues en el momento de la compra del cuadro, en 1616, la pintora había alcanzado una importante fama. De hecho, la *Alegoría de la inclinación fue un encargo con el deseo de incluir la obra en la Casa Buonarroti y se pagó por ella el doble de la cantidad que cobraban otros pintores florentinos*[135].

Otra artista que sufrió la clasificación androcéntrica fue la mencionada Dora Maar. La infinita amante. Se ponen los pelos de punta al leer la contraportada de la biografía que le dedica Victoria Combalía: «Dora Maar murió en 1997 dejando tras de sí una aureola de misterio y de expectación. Había sido la amante de Picasso entre 1936 y 1943, había fotografiado el *Guernica* y había sido la excepcional modelo de la serie La mujer que llora, del pintor malagueño». El texto de presentación empieza por el final de su vida, su muerte y, a continuación, dice las tres cosas que fue en relación con el ¡oh, Genio Picasso! Utiliza la palabra «excepcional» para referirse a ella como modelo —un excepcional objeto—. Después explica cómo conoció a Picasso en tono mítico y morboso —«Dora lo sedujo»— y cómo «abandonada por el artista, se refugió en la religión y en la pintura». En la «Nota de la autora» queda claro dónde subyace el interés de la artista: «[…] para completar la imagen, un tanto parcial, que todos teníamos de la fotógrafa amante de Picasso[136]».

¿Quiere decir esto que toda la vida de Maar —permítame, Combalía, llamar también a la artista por el apellido, igual que se hace con el amante— giró en torno a la de Picasso? Las dos veces que se hace referencia en estas escuetas líneas —recordemos que estamos ante el resumen de la biografía que aparece en la contraportada— al arte de Dora Maar es en torno al nombre de él: fotografió el *Guernica* para documentar el proceso de realización y él la pintó para refugiarse del abandono. Sucede algo parecido con otro libro que he mencionado

anteriormente y que, curiosamente, repasa la vida y obra de la artista sin hurgar demasiado en la —a estas alturas— mítica pareja. Se trata de *Dora Maar con y sin Picasso*, de Mary Ann Caws. El nombre de él está en el propio título de la publicación.

Un titular de la BBC reza: «Dora Maar: la desconocida historia de la artista que quedó a la sombra de su amante Picasso (y fue protagonista de uno de sus cuadros más famosos[137])». ¡No hay manera! No solamente se vuelve a subrayar su relación con Picasso, sino que además en el propio titular se menciona una obra de él en la que ella solo participa como objeto.

¿Es que alguien se refiere al malagueño con el nombre de alguna de sus parejas de manera indisociable? Por supuesto que no; a él de lo único que no se le puede separar es de la palabra «Genio». Es evidente que hablar de su figura en una biografía de la artista es necesario. Sin embargo, ¿en qué momento se convierte Picasso en el centro de las publicaciones y exposiciones dedicadas a Maar? En mi opinión, esto sucede cuando el morbo por las relaciones que mantenía Picasso va más allá del interés por descubrir genuinamente a la artista.

Podría seguir y seguir con los ejemplos de categorización androcéntrica. En un artículo con título que entiendo sarcástico reivindicativo, «La cuñada de Jean Honoré Fragonard», Bornay hace referencia una vez más a la eliminación del nombre propio de las artistas, como si toda su existencia orbitase en torno a tal o cual estrella. En él nos habla de Marguerite Gérard, la artista con la que Fragonard compartió la autoría de varias obras. Plantea, incluso, la posibilidad de que *Mujer joven tocando la guitarra sea, por motivos técnicos y estilísticos, exclusivamente de Gérard (en la actualidad está catalogada con la autoría compartida). Cuando, tras la Revolución francesa, permitieron a Gérard exponer en el Salón de 1799, dice Bornay: «Por aquellas fechas, la notable pintora había dejado de ser la cuñada de Fragonard para devenir, simplemente, Marguerite Gérard».* [138]

A Elena Ivánovna (Gala Dalí) le han colocado la etiqueta de «La musa del hombre más genial del siglo XX». Sin embargo, ella fue una artista fundadora del grupo surrealista en París. ¿Sabes? Yeso sucedió antes de conocer a Dalí. A partir de su unión con el catalán, un hechizo de amnesia hizo que todos se olvidaran de la faceta artística de Gala. Es más, no solo deja de estar en la categoría de artista, sino que la convierten, entre otras cosas, en una mala influencia. Dice Maria Lluïsa Borràs en la biografía dedicada a Dalí que «la culpa de la decadencia de su arte, que se inició durante el exilio americano, suele ser atribuida a la influencia de su mujer, de Gala, la perversa, la ambiciosa y mezquina Gala[139]».

¡Qué curioso! También la vida sexual de la pareja es un tema recurrente...

La artista participó activamente en muchas de las obras de Dalí, hasta el punto de que a partir de 1950 decidió añadirla en la firma como coautora, creando así una especie de tercer personaje: Gala Salvador Dalí. Pero también creó objetos surrealistas (ahora perdidos) que aparecieron en las revistas del grupo de surrealistas, fue una escritora de talento o dio indicaciones para el diseño del Castillo de Púbol [140]. Mucho más que una musa, mucho más que la bruja que han querido retratar los señores.

Vamos a terminar este apartado con un toque de humor. Te quiero contar una anécdota de Mary Cassatt, una de los más importantes miembros del grupo impresionista. Joanna Russ menciona que un crítico dijo que Cassatt era «la discípula de Degas [141]». Pues resulta que Cassatt y Degas se habían conocido en una visita que él hizo al estudio de la artista tras quedar impresionado por uno de sus cuadros.

¿Ves el porqué de mi necesidad de revisar la historia?

3.8. INTERPRETACIÓN ANDROCÉNTRICA

La interpretación androcéntrica es la molesta costumbre de tratar de entender la obra de las artistas a partir de su relación con los hombres. Es el momento de empezar a considerar a las artistas intelectuales por derecho propio.

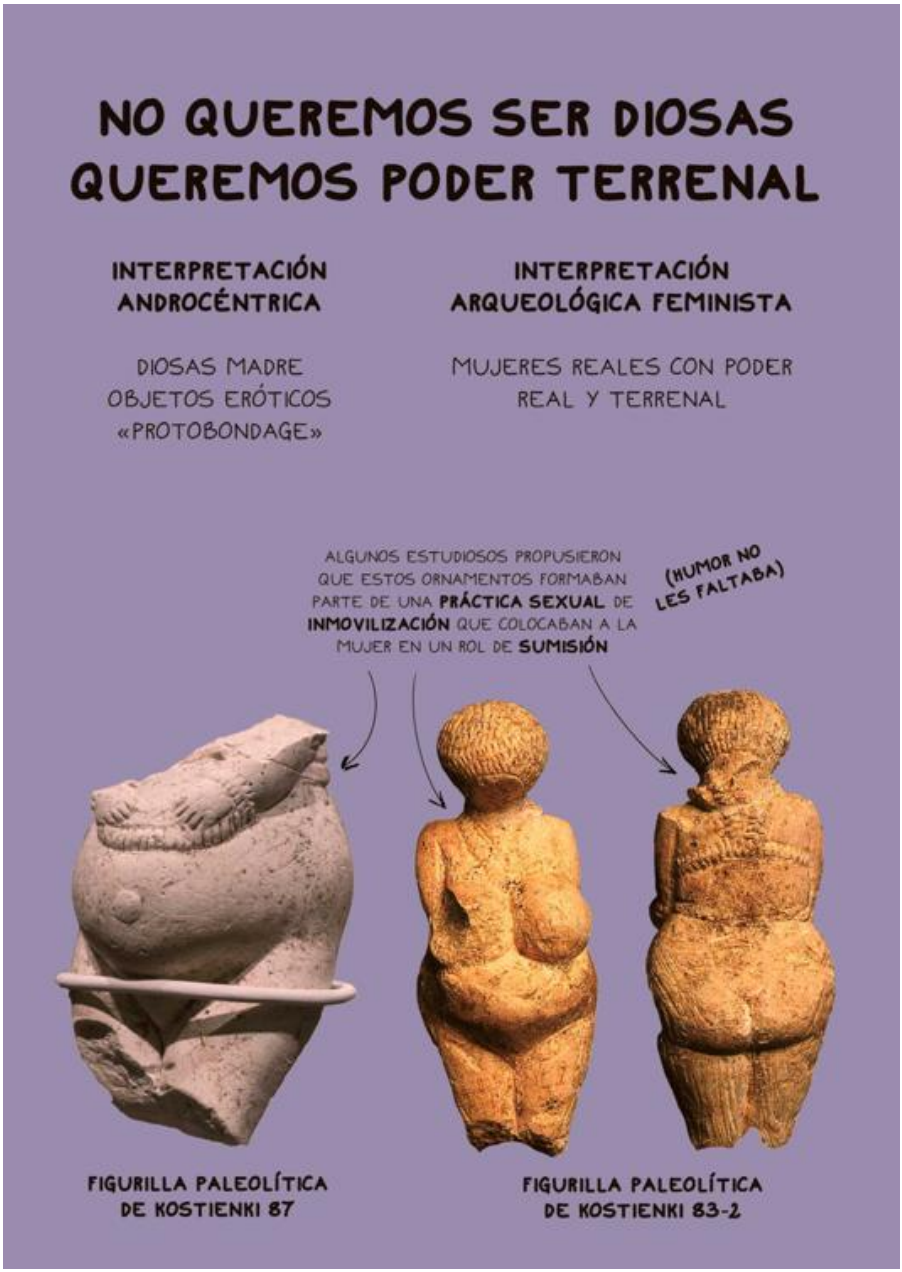
Volvamos un momento a las figuritas paleolíticas con forma de mujer que habíamos visto anteriormente. La interpretación de estas siempre se ha realizado desde la perspectiva masculina. Se han relacionado con determinados estereotipos femeninos creados a raíz de la organización patriarcal de las sociedades: la maternidad, la fertilidad, el desnudo, las alegorías, los retratos de familia, los mitos y las leyendas, etc. [142] Sin cuestionarlo, hemos aprendido a verlas como lo que nos han enseñado que eran: ídolos de fertilidad. Hemos aceptado que su poder quedaba en el plano de las creencias, de la

religión, y que es impensable que las mujeres tuvieran poder en la realidad.

Cuando los hombres estudian estas figurillas, suelen interpretarlas como una «Diosa Madre». Es decir, divinizan nuestra sexualidad, así como nuestra capacidad de reproducirnos, alimentar y cuidar. Esta misma explicación se puede extender a todas las figuritas femeninas paleolíticas, como si hubiera existido una religión monoteísta —que adoraba a esta «Gran Diosa»— que los humanos modernos habrían practicado hace cuarenta mil años desde los Pirineos hasta Siberia [143].

Sin embargo, la arqueología feminista está abriendo nuevos caminos de investigación. La clave para adoptar una perspectiva igualitaria y posiblemente más objetiva ha sido desechar la idea de que el hombre es el centro, lo principal, y la mujer, la otredad. Por ejemplo, ahora ya se rechaza el nombre por el que se las conoce popularmente —Venus paleolíticas— para eliminar así dos falacias. En primer lugar, para desterrar la idea de que es una diosa. En segundo lugar, al recibir el nombre de la diosa romana de la belleza, se le habían atribuido las características de un ideal de belleza paleolítico, algo que en realidad desconocemos [144].

Ya sabemos cuál es la «belleza perfecta» (ja, ja) hoy. Pero ¿cómo saber cuáles eran los cánones paleolíticos?



Figurilla n.º 87,«Bound woman» Kostienki: Thilo Parg/Wikimedia Commons, compartido bajo CC BYSA 4.0 license; Figurilla n.º 832 de Kostienki: Don Hitchcock/Wikimedia Commons, compartido bajo CC BYSA 4.0 license.

Como propuesta alternativa, la arqueología feminista confiere a la mujer un papel coprotagonista en la historia, en el cual son también productoras de cultura. Como dice Masvidal, «las mujeres no deben seguir siendo condenadas a una participación secundaria en la organización de la sociedad[145]». Algunas de estas figuras tienen

restos de ocre, un pigmento que, al estar asociado a manifestaciones simbólicas, ha generado controversia entre los investigadores. De hecho, a partir de estos restos de ocre rojo se han planteado interpretaciones que «requieren de un cierto sentido del humor, pero sobre todo de un espíritu crítico[146]», como dice Masvidal.

Y A NOSOTRAS NO NOS FALTA NI LO UNO NI LO OTRO.

Algunos investigadores han comentado que las formas de las estatuillas podrían ser el ideal erótico de mujer o incluso objetos pornográficos fabricados por hombres y para su disfrute. Sobre los cinturones que se aprecian en la figurilla de Kostienki, Timothy Taylor propuso que quizá estuvieran maniatando a las mujeres. Según él, las correas que caen en forma de V sobre el pecho de la estatuilla hacen que los brazos queden atados con las manos en la espalda y los hombros bajos, por lo que los senos son empujados hacia delante. Propone que, por lo tanto, este tipo de vestimenta sería ornamental, ya que no parece tener un sentido práctico por el clima frío en el que fueron encontradas. Y, además, se trataría de una prenda solo para mujeres, puesto que si la llevara un hombre no se acentuarían de esa manera los pechos.

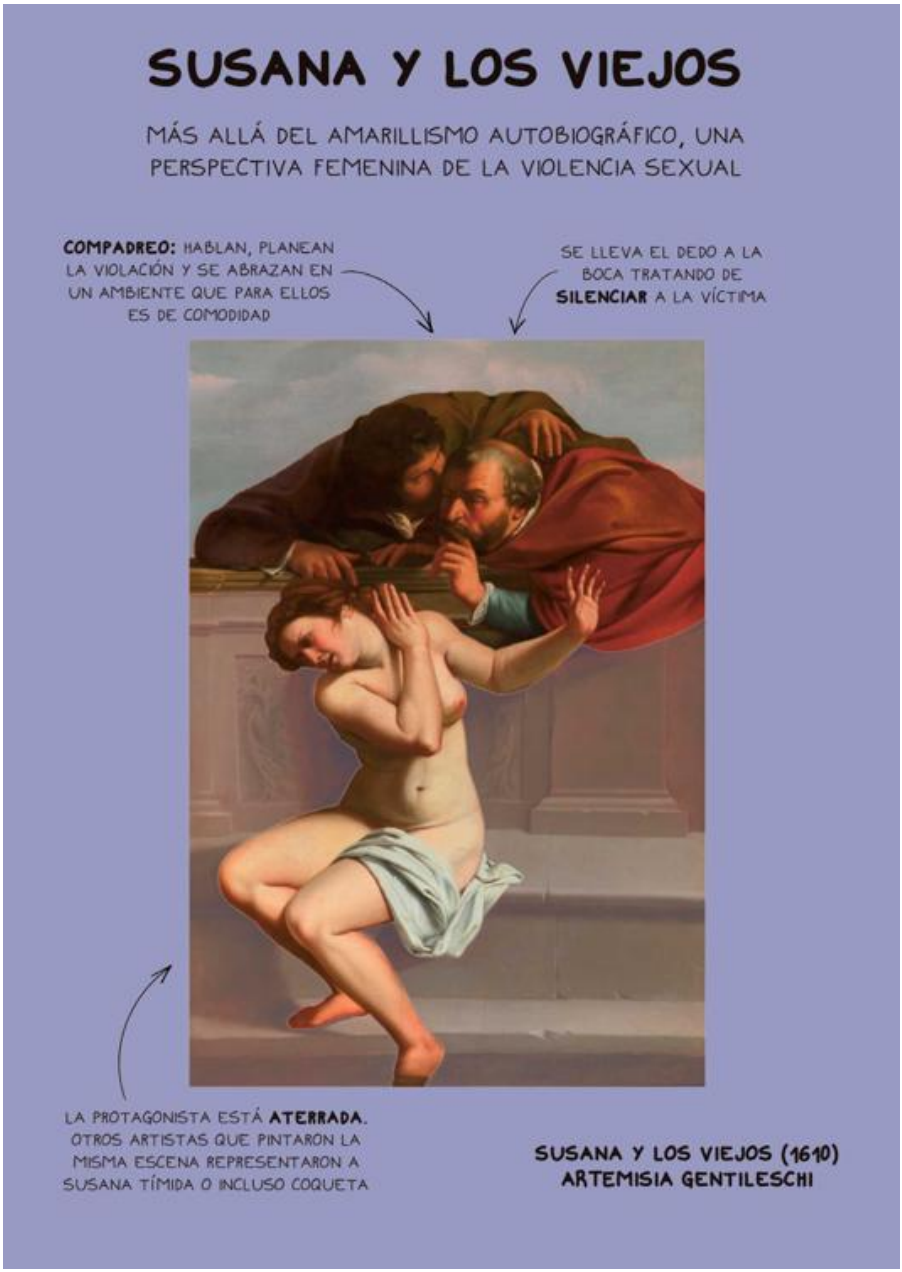
Como resultado de todas estas deducciones, Taylor nos propone su tesis de las correas como prenda sexual: «La pose física y las muñecas atadas de la segunda figura indican sumisión y la imposibilidad de resistencia. ¿Se está jugando a algún tipo de *bondage*? ¿Están estas representaciones de mujeres a punto de ser iniciadas? ¿Son cautivas de una expedición de asalto?»[147]. Más bien parece un disparate que resulta de querer interpretar las figuritas paleolíticas desde el punto de vista androcéntrico.

Pues era verdad que se necesitaba sentido del humor.

Volvemos a viajar en el tiempo para dar un gran salto de varios siglos hacia delante y comprobar la interpretación androcéntrica de la obra de varias artistas. Comencemos hablando de la película biográfica *Artemisia Gentileschi, pintora guerrera*, dirigida por Jordan River. Ni que decir tiene que en el título ya hay una visión idealizada de lo que fue

en realidad una dolorosa lucha porque la creyeran en los tribunales tras la violencia sexual sufrida. Pero es que además, antes de empezar, en apenas dos líneas de resumen, aparecen tres nombres masculinos que se vuelven indisociables al suyo: «Un recorrido por la vida de una pintora genial, Artemisia Gentileschi, heredera de Caravaggio y cuya obra quedó marcada por la relación con su padre y la violación de Agostino Tassi». No solo eso. Se añade que «La fama de Artemisia se debe también a la violación sufrida por parte de un conocido, Agostino Tassi».

¡Qué ninguneo a la obra de la artista, a la calidad! Apenas se habla a nivel artístico de Gentileschi. Puro amarillismo.



Artemisia Gentileschi, *Susana y los viejos*: © 2022,Fine Art Images/Heritage Images /Scala, Florencia.

La pintora también ha sido sometida a la interpretación androcéntrica de su obra. Para explicar una obra que escapa de los estereotipos femeninos —unos estereotipos que, como ya hemos visto, no existen de manera innata—, constantemente se alude a la terrible violación que sufrió por parte de su maestro Agostino Tassi. La

incomodidad que causan las mujeres «dramáticas y poderosas[148]» que pintó Gentileschi (*Susana y los viejos, Cleopatra* o *Judith decapitando a Holofernes*, entre otras) han dado lugar a lecturas que ponen en el centro de su vida aquel suceso. Un buen ejemplo es el cuadro de *Judith decapitando a Holofernes*, que he comentado con anterioridad. Según el historiador del arte especializado en barroco R. Ward Bissell, «Era también natural que ella representara a —e incluso se identificara con— la famosa heroína. Realmente su grisácea versión de *Judith decapitando a Holofernes, hoy en la Uffizi, nos hace preguntarnos si, consciente o inconscientemente, Artemisia le otorgó a Agostino Tassi el desafortunado papel de Holofernes*[149]». Como le discute Pollock, no tiene mucho sentido esta interpretación, dado que el asesinato de Holofernes no es una cuestión de venganza, sino más bien una ejecución política: al matar al general, desmoralizó a las tropas y liberó su ciudad, Betulia.

Lo mismo sucede con *Susana y los viejos*. Es cierto que la historia de Susana es una alusión directa a la violencia sexual —la protagonista es asaltada por dos hombres cuando va a darse un baño—; sin embargo, se ha tendido a relacionar sin más miramientos el cuadro de Gentileschi con su propia experiencia. Maru Garrard y Gianni Papi han propuesto una interpretación autobiográfica del cuadro, según la cual los dos viejos se corresponderían con su padre, Orazio Gentileschi, y su maestro Agostino Tassi. Pero según el catálogo del Museo Metropolitano de Arte dedicado a la artista y a su padre, «es difícil para nosotros recrear la experiencia específica de Artemisia en 1610, y los artistas masculinos también presentaron retratos sensibles a la angustia de Susana[150]».

Sarah Goodridge, *Belleza revelada*:© 2022,The Metropolitan Museum of Art / Art Resource/Scala, Florencia.

Es decir, señores, basta ya de dar por hecho que sabéis lo que pensamos y sentimos las

mujeres.

Cuando pienso en interpretación androcéntrica, me gusta volver al caso de la espectacular miniatura *Belleza revelada*, de Sarah Goodridge. Creo que es interesante porque la crítica que podemos hacer a su interpretación se sitúa en una gama de grises. La artista regaló esta minúscula pintura de sus pechos —¡mide 6, 7 x 8 centímetros!— al secretario de Estado Daniel Webster. No está clara la relación que había entre ellos, más allá de que Goodridge lo había retratado, pero sin duda es un regalo que denota intimidad.

¿Cómo interpreta la obra el crítico de arte John Updike? Como una oferta: la pintora hizo llegar la miniatura Webster poco después de que este enviudara. El crítico no pierde la oportunidad de mofarse de Goodridge, otorgando capacidad de habla a sus pechos: «"Venga con nosotros y lo reconfortaremos", parecen decir los pechos de su autorretrato. "Estamos para su disfrute, con toda nuestra belleza de marfil, con nuestros tiernos y puntiagudos pezones[151]"».

¡SOY TAAAAAAAN GRACIOSO!

Ni corto ni perezoso, no solo quita la voz a la pintora para dársela a sus pechos en un intento de ridiculizarla, sino que también interpreta la obra desde su subjetividad de hombre. Entiende que Goodridge solo quiere ofrecerse, y que sus pechos —y ella como sinécdoque— se convierten en un objeto pasivo para el disfrute de Webster.

Pero a Updike se le ha pasado por alto que Sarah Goodridge es un sujeto con su propia capacidad intelectual.

A veces, cuando el sujeto es una mujer los críticos se olvidan de este detallito.

Vale la pena preguntarse qué es lo que estaba pensando cuando pintó *Belleza revelada*. ¿Acaso no se estaba dando cuenta Goodridge de que con esta imagen estaba cruzando las fronteras morales del género? Es cierto que es un regalo para un hombre; pero, como explica Chris Packard, más que coquetería, los pechos, con la conseguida sensación

de tres dimensiones, parecen confrontar el mundo del espectador [152].

Vayamos un poco más allá. El título de la obra, *Belleza revelada*, nos propone que la pintora podría haberse inspirado en la diosa de la belleza, Venus. No olvidemos que, en la tradición precristiana, el erotismo no significaba culpa ni vergüenza, sino todo lo contrario: autoridad. ¿Es posible que Goodridge, más allá de su relación con el político, quisiera dejar un testimonio para los espectadores del futuro de su rebeldía contra el peso de la moral cristiana sobre el cuerpo de las mujeres?

A priori, podría parecer que esta idea se contradice con todo lo expuesto en el capítulo sobre el cuerpo femenino. ¿Cómo va a ser rompedor de cadenas un cuerpo femenino que se muestra al espectador? Pues bien, no podemos olvidar la importancia de la subjetividad; es ella misma la que decide «revelarse». No solo es objeto de deseo, sino, además, sujeto. Sarah Goodridge se convierte en sujeto en tanto que pinta, pero también —por lo que parece que nos desvela el destinatario de la miniatura— en sujeto deseante.

Pasemos a la artista Camille Claudel, que carga sobre su espalda una insoportable tradición de interpretación androcéntrica de su obra. Todo parece girar en torno a Rodin, como si la escultora fuera un ser plano, sin aristas. Aunque se conservan testimonios de la relación —testigos, diarios y correspondencia privada—, estos están fragmentados o son demasiado parciales. Incluso a veces resultan difíciles de comprender. Se han asumido interpretaciones que dejan a Claudel en un lugar siempre implorante, siempre atenta a los movimientos de Rodin. En palabras de Mitchell, «mucho ha quedado a expensas de la imaginación y en el proceso se han querido ver indicios en […] los personajes femeninos que reaparecen en la obra de Claudel (la mujer enamorada, la mujer rechazada, la mujer mutilada [153])».

Su obra *La edad madura* aún se interpreta como una reacción a su separación de Rodin. «El hombre al final de su madurez es vertiginosamente arrastrado por la Edad, mientras que tiende una mano inútil hacia la juventud que quisiera en vano seguirlo […] La impronta de Rodin es flagrante», decía el inspector Armand Silvestre tras visitar el taller de la artista. Esta interpretación de la obra sigue vigente. En la web del Museo de Orsay, lugar que acoge *La edad madura*, la escultura se describe en primera instancia como «un grupo que evoca la duda de Rodin entre su antigua amante, que se lo lleva, y Claudel, que, para retenerlo, se inclina hacia delante [154]».

Incluso cuando se deja a Rodin a un lado para mirar la escultura en términos exclusivamente simbólicos, esta mirada sigue siendo androcéntrica. Se entendió que la figura masculina envejecida era el

centro de la obra y que dejaba atrás a la juventud suplicante para abrazar a la anciana, que representaría la muerte. Por ejemplo, Yvanhoé Rambosson dijo sobre *La edad madura*: «La Juventud, personificada de rodillas, extiende desesperadamente el brazo hacia el Hombre, que la abandona atraído y dirigido por la Edad a la que degenera[155]».

Sin embargo, en su artículo «Intelectualidad y sexualidad: Camille Claudel, la escultora de fin de siglo», Mitchell coloca a la chica implorante en el centro de la composición. «[Es] el personaje activo, el que reacciona.[…] fue la primera figura que realizó y expuso sola en el Salón de 1894.[…] La figura se presentó como una representación de Psique[156]». Según el mito, los amantes Psique y Eros se encontraban por las noches con la condición impuesta por él de que no podían verse. Animada por sus hermanas, Psique encendió una lámpara a traición y vio el rostro de Eros. Este desapareció. La desesperación de Psique es el momento que Claudel quiso representar.

Pero ¿por qué incluyó más tarde a Psique en *La edad madura*? Según Mitchell, «tenía sentido presentar a Psique como símbolo del amor en una alegoría de la madurez, puesto que, en la alegoría del ciclo de la vida, las personificaciones de la juventud y el amor habitualmente se combinaban en una única imagen[157]». Y Psique representa la juventud y el amor. En *La edad madura* es el centro porque representa aquellas experiencias que sabemos que nos gustaría haber vivido pero que ya no son alcanzables. Este duelo podría ser una buena definición de la madurez.

3.9. MASCULINIZACIÓN

Hemos visto la carrera de obstáculos que las artistas han tenido que ir saltando para llegar a la meta. ¿Qué meta? Ser considerada una artista. ¿Una artista según quién? Según el sistema patriarcal y sus estándares de calidad y moral. Algunas lo lograron. Aquellas que consiguieron ser aplaudidas por público y crítica, aquellas que fueron bienvenidas en los grupos de artistas contemporáneos se consideraron una excepción. Pero una excepción, más otra y otra más termina en paradoja: la excepcionalidad de las grandes artistas no es tal. Las ha habido, y muchas. Sin embargo, como explica Nochlin, no tantas como hombres, pues «se hacía *institucionalmente* imposible para las mujeres el alcanzar la excelencia artística, o el éxito, al mismo nivel que los hombres, sin que importase la potencia de su denominado talento o genio[158]».

Ahora bien, cuando a los hombres no les quedaba otra opción que reconocer el buen trabajo de la artista, también se llevaban este reconocimiento a su terreno. Dada la premisa de que una mujer simplemente no podía pintar bien, se la masculinizaba. Ya hemos visto que la «feminidad» a la hora de pintar no es una característica natural ni innata de las artistas, sino más bien una construcción social que se ha utilizado para rechazar su trabajo. Por lo tanto, en el momento en el que se aplaude la obra de una artista, esta se considera «masculina».

Es el caso de Rosa Bonheur, la pintora de animales que triunfó en el siglo XIX. Una de sus obras más conocidas es *La feria de caballos*, que mencioné al comienzo de este libro. Para dibujar los estudios preparatorios a su gran obra, Bonheur debía acceder a la feria de caballos de París en el siglo XIX, y eso significaba ocupar el espacio que estaba reservado para los hombres en tanto que esfera pública. Allí, Bonheur sufrió el acoso y la mofa de los que no podían soportar que una mujer se plantara allí con sus útiles de dibujo como único acompañamiento. Además, el atuendo que debían llevar por obligación las mujeres —falda— no era cómodo para moverse en un espacio lleno de barro y polvo como era la feria de caballos parisina.

En una búsqueda de la libertad tanto física —la de movimientos— como simbólica —la de dedicarse a su pasión: la pintura de animales —, Bonheur decidió pedir una autorización oficial que le permitiera llevar pantalones. O, lo que es lo mismo, disfrazarse de hombre. Tal y como explica Pollock, «para pintar escenas fuera del ámbito doméstico tuvo que ocultar su sexo puesto que […] una mujer estaba sometida a las restricciones que la sociedad burguesa imponía a las actividades y los movimientos de las mujeres[159]». ¿Pedir permiso para llevar pantalones? Así es, querida. Mujeres como Bonheur nos allanaron mucho el camino. De vestir con pantalones a entender su arte como masculino solo había un paso. Dijo Gautier que «con ella no era necesaria la galantería; ella hace arte seriamente, y la podemos tratar como a un hombre. La pintura no es para ella un bordado de puntada pequeña[160]». En este texto se puede ver con claridad qué era considerado serio por los hombres y, sobre todo, qué no lo era (los bordados).

En un artículo para *La Revue Blanche* de 1901 en el que la misoginia permea cada palabra, Charles Saunier comenta que «Solo una de las artistas, Rosa Bonheur, consiguió los votos. Era tan fea física y moralmente que no había nada en ella de femenino[161]».

Señor Saunier, ¿está diciendo usted que la

artistaza Bonheur consiguió los votos por fea? ¡Lo que hay que leer!

Unos años más tarde, en la segunda mitad del siglo XIX, la pintora Mary Cassatt formó parte del movimiento impresionista. Degas quedó maravillado al ver la obra de la pintora. Pero sus palabras de alabanza estaban envenenadas. Dijo: «ninguna mujer tiene derecho a pintar así». Por su parte, el crítico de arte Claude Roger-Marx se refiere a Mary Cassatt en su libro dedicado a las impresionistas como «la americana masculina» [«the masculine american[162]»]. Le estaban diciendo que su pintura era buena porque pintaba como un hombre.

Si analizamos la obra de Cassatt, vemos que la artista quiere negar la falaz feminidad innata y explicarla como un proceso adquirido a través de las imposiciones sociales. Su forma de representar a las mujeres y las niñas fue decidida y precisa: «trastocó la imagen tradicional de las mujeres[163]». Lo cierto es que es fácil malinterpretar su obra, ya que las que aparecen en ella representadas ocupan el espacio tradicionalmente reservado a las mujeres. Se debe a su necesidad de tratar este tema por su propia experiencia: era la hija soltera de una familia burguesa. Sin embargo, Cassatt manipula la composición tradicional y el espacio para mostrar las limitaciones de las mujeres burguesas al recluirse en casa.

¡Cómo les costaba en esa época aceptar el talento y el buen hacer de una artista! Ante la excepcional creatividad que la escultora Camille Claudel demostró en el Salón del Champ-de-Mars de 1893 con *Clotho* y *El vals*, Octave Mirbeau tuvo que reconocerla como la gran artista que era. Incapaz de disociar los términos «varón» y «pensamiento», escribió: «La señorita Claudel […] nos brinda obras cuya invención y poder de ejecución exceden todo cuanto puede esperarse de una mujer. El año pasado expuso un busto de Rodin, una maravilla de poderosa interpretación […] Este año muestra dos composiciones tan extrañas, fascinantes y novedosas por su invención, tan conmovedoras en su organización decorativa, de tal profundidad poética y pensamiento masculino que uno se detiene sorprendido de que un trabajo así pueda provenir de una mujer[164]».

Para Mirabeau, el pensamiento solo podía ser masculino, pero como era una mujer la que lo reflejaba, estas dos palabras tenían que ir juntas. Por cierto, tampoco consiguió escapar de la clasificación androcéntrica. Camille Claudel no era, de entrada, una artista, sino que el artículo comienza con la frase «La señorita Claudel es la

discípula de Rodin y la hermana de Paul Claudel[165]». A continuación, dedica a Paul Claudel un número tan exagerado de palabras que ocupa ni más ni menos que un cuarto de la extensión total del artículo.

No, señor Mirbeau. Camille Claudel era, para empezar, artista.

En España pasaba lo mismo. Por ejemplo, tras la exposición que se organizó a la artista catalana Lluïsa Vidal a la vuelta de su formación en París, el crítico Raimon Casellas elogió la muestra. Sin embargo, lo hizo en parámetros de calidad definidos por lo masculino: «Tiene innegables facultades […] y lo que es más singular, con una amplitud y una fuerza más propias del temperamento de un hombre que del de una señorita[166]». Además, Casellas crea una categoría para ella (la de las pintoras) al comentar que «es la única pintora que ha producido el actual movimiento artístico de Cataluña». Es evidente que se refiere a «la única [mujer] pintora», dado que existían otros pintores catalanes, como Ramón Casas.

Las palabras de Casellas sobre Vidal no eran un caso aislado en la España de principios del siglo XX. Palabras parecidas se escribieron sobre la pintora jerezana María Luisa Puig Gener. Por evitar que se supiera que era una mujer, decidió firmar solo con su inicial seguida de su apellido. Comentaban sobre su obra *Una artista*: «Firmolo sin su nombre de pila y nadie podía averiguar que fuese una mano femenina la que lo trazara, tal era el vigor con que estaba ejecutado[167]».

Todos estos ejemplos nos llevan a una conclusión evidente. Da igual si los que juzgan el cuadro saben o no quién hay detrás. Aquellas obras que cumplen con sus expectativas de calidad solo pueden estar realizadas por un hombre. Si, ¡oh, sorpresa!, la que pinta es una mujer, entonces a esta se le concederá el «privilegio» de la masculinidad.

El hecho de haber escrito este libro durante el año 2021 me ha permitido afrontarlo desde el optimismo. Mientras yo estaba inmersa en los libros que hablan del pasado empapándome de aquello que sucedía a las mujeres de otros siglos, he presenciado cómo las mujeres se han convertido en protagonistas de la escena cultural española actual. Dicen algunos de los que ven sus privilegios peligrando que la revolución que está sucediendo es porque el feminismo está de moda.

Lo comentan como algo malo. ¡Y tanto que está de moda! Menos mal, ¿no?

EPÍLOGO

Después de un libro lleno de realidades que escuecen, quisiera hacer un repaso por algunas cosas que han sucedido en este país durante el 2021. Es mi manera de decir: tías, lo estamos haciendo bien.

En cuanto a las artes plásticas, se ha celebrado la primera exposición temporal en el Museo del Prado dedicada tanto a la representación de la mujer en el arte como a las propias artistas. Es posible que *Invitadas* no sea perfecta si valoramos todo el camino que a esta institución le queda por recorrer en materia de género, pero desde luego sí que es un paso adelante. Por otro lado, el Museo Thyssen Bornemisza de Madrid ha dedicado una exposición temporal muy amplia a la artista de renombre Georgia
O'Keeffe.
En el Guggenheim de Bilbao han estado colgadas las obras de la artista comprometida con el feminismo Alice Neel.

Por otro lado, hemos asistido boquiabiertas al aterrizaje al *mainstream* de dos podcasts cuya base es el feminismo: Estirando el chicle y Deforme Semanal Ideal Total. El primero surgió después de que sus dos locutoras, Victoria Martín y Carolina Iglesias, se gastaran todos sus ahorros en producir una serie en la que ninguna gran productora quiso invertir porque «era de nicho». De ahí el nombre del podcast: estiraron el chicle. Comenzaron charlando entre ellas en su casa sobre aquellas cosas que nos sucedían también a muchas de las mujeres que las escuchábamos. Fue tan fácil empatizar con ellas a través del humor y la indignación que se ganaron el apoyo de miles de personas. Ayer, apenas año y medio después, vendieron doce mil entradas para su *show* en diecisiete horas.

¿Por qué esto es tan importante? Porque ahora las mujeres no somos ya lo otro. Ahora somos parte de la escena cultural, parte del *mainstream*. Nuestros problemas ya no son una cuestión de nicho, sino que, por fin, nuestras cuestiones importan.

REFERENCIAS

ALLEN, Virginia M., «One Strangling Golden Hair: Dante Gabriel Rossetti's
Lady Lilith», *The Art Bulletin*, 66(2), 285, 1984: https://doi.org/10.2307/3050418.

ARISTÓTELES *Política*, traducción de Manuela García Valdés, Biblioteca Clásica Gredos, 1988.

BERGER, John, *Modos de ver*, Gustavo Gili, 1972.

BISELL, R. Ward, «Artemisia Gentileschi A New Documented Chronology», *The Art Bulletin*, 50 (2), 1968,
153-168,
1968: https://doi.org/10.2307/3048529.

BLANCO CORUJO, Olivia, «La Ilustración deficiente. Aproximación a la polémica feminista en la España del siglo XVIII», en C. Amorós y A. de Miguel (eds.), Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización. De la Ilustración al segundo sexo, vol. 1, 1994, pp. 145-173, Minerva Ediciones.

BORNAY, Erika, «Berthe Morisot y Edgar Degas», en *Arte se escribe con M de mujer*, pp. 111-115, Sd Edicions, 1998.

—, «Eva y Lilit. Dos mitos de la religión judeocristiana y su representación en el arte. Contextualización literaria de ambas figuras», en *Arte se escribe con M de mujer*, pp. 4351, Sd Edicions, 1995.

—, «La doble muerte de Camille Claudel», en *Arte se escribe con M de Mujer*, pp. 141-143, Sd Edicions, 2005.

—, «La cuñada de Jean-Honoré Fragonard», en *Arte se escribe con M de Mujer*, pp. 121-123, Sd Edicions, 2007.

—, *Las hijas de Lilith*, Cátedra, 2020.

BORRÀS, Maria Lluïsa, *Salvador Dalí. Vida i obra geni d'un*

, Columna Idees, 2004.

BOSCH BELLO, Sandra, *Artemisia Gentileschi. La mirada de la mujer artista*, Universidad de La Laguna, 2014.

BUENO SARDUY, Aída E., [Museo Nacional del Prado], *Arte incómodo: «Crisálida» de Pedro Sáenz Sáenz* (1897) | *Invitadas* [vídeo], 22 de febrero de 2021, YouTube: https://www.youtube.com/watch?V=don1sOZd6Ws.

C. E., «Exposition des peintres indépendants», *La Chronique des arts et de la curiosité: supplément à la Gazette des beaux arts*, 47, 1881, 134-135.

CAMFIELD, William A., *Marcel Duchamp, Fountain*, Houston Fine Art Press, 1989.

CARABIAS ÁLVARO, Mónica, «El arte y la fotografía, refugios tolerados para la deformación social de la imagen femenina», *Arte, Individuo y Sociedad*, 13, 2001, 123-142.

CARROLL, Margaret D.,«The Erotics of Absolutism: Rubens and the Mystification of Sexual Violence», *Representations*, 25, 1989, 3-30, https://doi.org/10.2307/2928464.

CASAGRANDE, Carla, «La mujer custodiada», en Duby, Georges y Michelle Perrot (eds.) ,*Historia de las mujeres. La Edad Media* (4.ª ed.), vol. 2, pp. 105-146, Taurus, 1991.

CASELLAS, Raimon,«Saló Parés. Exposició Ll. Vidal», *La Veu de Catalunya*, 29 de octubre de 1903.

CAWS, Mary Ann, *Dora Maar con y sin Picasso*, Destino, 2000.

CHICAGO, Judy,*Through the Flower: My Struggle as a Woman Artist*, Anchor, 1977.

CHRISTIANSEN, Keith, *Cleopatra,the Ultimate Femme Fatale*, The MET Museum, 2017.

— y MANN, Judith W.,*Orazio and Artemisia Gentileschi*, Yale University Press, 2001.

CLARK, Kenneth,*The nude. A story in ideal form*, Princeton University Press, 1984.

The painting of modern life: Paris in the art of Manet and his followers, Princeton University Press, 1985.

COMBALÍA, Victoria, *Dora Maar*, Circe, 2013.

COMINI, Alessandra, *Gustav Klimt*, George Braziller, 1975.

CRAMPE-CASNABET, Michelle, «Las mujeres en las obras filosóficas del siglo XVIII», en Duby, Georges, y Michelle Perrot (eds.), *Historia de las mujeres. Del Renacimiento a la Edad Moderna* (4.ª ed.), vol. 3, pp. 344-384, Taurus, 1992.

DAL PAZZOLO, Enrico [Museo Nacional del Prado], *Marte y Venus y la pintura mitológica de Lavinia Fontana* [vídeo], 16 de diciembre de 2020, YouTube: https://www.youtube.com/watch?V=eVJP5jwRg8.

DE BEAUVOIR, Simone, *El segundo sexo*, Cátedra, 2017.

DE DIEGO, Estrella, «Aprender a dibujar sin maestro: Los tratados de pintura del XIX y la educación femenina», *Goya: Revista de Arte*, 192, 1986, pp. 355-361.

—, *Gala Salvador Dalí: Una habitación propia en Púbol*,Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2018.

—,**«Dora Maar es el nuevo Picasso»**, *El País*, 30 de noviembre de 2019.

DE GOUGES, Olympe, *The Declaration of the Rights of Women*, Ilex Press, 1791.

DIJKSTRA, Bram, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin de Siècle Culture*, Oxford University Press, 1986.

—, *Evil sisters: the threat of female sexuality and the cult of manhood*, Alfred A. Knopf, 1996.

DOWD, Vincent, **«Dora Maar: la desconocida historia de la artista que quedó en la sombra de su amante Picasso (y fue protagonista de uno de sus cuadros más famosos)**», *BBC News Mundo*, 30 de noviembre de 2019.

DUBY, Georges, y Michelle PERROT, *Historia de las mujeres: La Antigüedad*, Taurus, 2018.

DUHARD, Jean-Pierre, *Réalisme de féminine paléolithique l'image*, CNRS Éditions, 1992.

DUNN MASCETTI, Manuela, *Diosas: La canción de Eva*. Robinbook/ Círculo de Lectores, 1992.

EISENMAN, Stephen, *Skirt*

Gauguin's
, Thames & Hudson, 1997.

EISENMAN, Stephen, «The Daughters of England: Their Position in Society, Character Responsibilities and Responsibilities», en *The Family Monitor*, p. 35, Edward Walker, 1844.

EISENMAN, Stephen, ***Revisiting the Female Gazes in Manet's 'Olympia'***
, The Harvard Crimson, 2018.

GACTO, Enrique, «El Arte vigilado (Sobre la censura estética de la Inquisición española en el siglo XVIII», *Revista de la Inquisición*, 9, 2000, pp. 768.

GAMMEL, Irene, *Baroness Elsa: Gender, Dada and Everyday Modernity. A Cultural Biography*, The MIT Press, 2002.

GAUGUIN, Paul, *Noa Noa*. N. L. Brown, 1919.

GAUTIER, Théophile, *Les Beaux Arts en Europe*, Michel Lévy Frères, 1856.

H. RIAÑO, Peio, *Las invisibles. ¿Por qué el Museo del Prado ignora a las mujeres?* Capitán Swing, 2020.

HOFSTATTER, Hans H, *Historia de la pintura modernista europea*, Blume, 1981.

HUSTVEDT, Siri, **«A woman in the men's room: when will the art world recognise the real artist behind Duchamp's Fountain?»**, *The Guardian*, 3 de abril de 2019.

ILLÁN MARTÍN, Magdalena, y Custodio VELASCO MESA, «"Un verdadero pintor": María Luisa Puiggener en la escena artística sevillana de principios del siglo XX», *Laboratorio de Arte*, 30, 2018, pp. 401-418. Http://dx. Doi.org/10.12795/LA. 2018.i30.22.

JAMÍS, Rauda, *Artemisia Gentileschi*, Circe, 2012.

JOHNSON, Samuel, «Domestic», en *Dictionary of the English Language* (ed. rev.), Londres, 1827.

KAPLAN, Julius, *Gustave Moreau*, Los Angeles County Museum of Art, 1974.

LE BON, Gustave, actuelle des femmes», *Revue scientifique* «L'éducation
, XX (2), 1890, pp. 449-455.

LE BON, Gustave, «El rapto de las hijas de Leucipo», *Cuadernos de Historia del Arte*, 19, 2007, pp. 1161.

LISSARRAGUE, François, «Una mirada ateniense», en Duby, Georges, y Michelle Perrot (eds.), *Historia de las mujeres. La Antigüedad* (5.ª ed.), vol. 1, pp. 207-265, Taurus, 1991.

LOH, Maria H., «Your gaze hits the side of my face», *Art in America*, 108 (2), 2020, pp. 5663.

LOWE, Sara M., *El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*, La Vaca Independiente, 2009.

LOZANO ESTIVALIS, Maria, «Representación de la maternidad en el imaginario de Occidente», en Sauret Guerrero, Maria Teresa y Amparo Quiles Faz, Amparo (eds.), *Luchas de género en la Historia a través de la imagen. Ponencias y comunicaciones*, vol. 1, pp. 7788, CEDMA, 2001.

MAQUIAVELO, Nicolás, *El príncipe*, El Aleph, 1999.

MASVIDAL, Cristina, «La imagen de las mujeres en la Prehistoria a través de la figuritas femeninas paleolíticas y neolíticas», en Soler Mayor, Begoña (ed.), *Las mujeres en la Prehistoria*, pp. 3750, Museu de Prehistòria de València, 2008.

MATHEWS, Nancy Mowll, *Paul Gauguin: An Erotic Life*, Yale University Press, 2001.

MAYAYO, Patricia, *Historias de mujeres, historias del arte* (9.ª ed.), Cátedra, 2003.

MCDERMOTT, LeRoy, «Self Representation in Upper Paleolithic Female Figurines», *Current Anthropology*, 37 (2), 1993, pp. 227-275:https://doi.org/10.1086/204491.

MIRBEAU, Octave, «Ceux du Champ-de-Mars», *Le Journal: supplément illustré du Salon*, 1 de enero de 1893.

MITCHELL, Claudine, «Intelectualidad y sexualidad: Camille Claudel, la escultora de fin de siglo», en *Camille Claudel*, pp. 81-102, Fundación Mapfre, 1989.

MONLAU, Pedro Felipe, *Nociones de higiene doméstica y gobierno de la casa*, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1860.

MONTALBÁN CARMONA, Juan Antonio, «Castidad o castigo. El estupro de las Vestales como símbolo de desorden social en Roma», Panta Rei. *Revista Digital de Ciencia y Didáctica de la Historia*, 2016, pp. 63–86: https://doi.org/10.6018/pantarei/2016/4.

MOORE, Lisa, «Sexual agency in Olympia», *Textual Practice* Manet's , 3 (2), 1989, pp. 222-233.https://doi.org/10.1080/09502368908582060.

MORTON, Marsha, *Max Klinger and Wilhelmine Culture: On the Threshold of German Modernism*, Routledge, 2016.

MUSÉE D'ORSAY, ***Mûr* Camille Claudel** ***L'Age*** .

[@museoprado], (2021, 22 febrero), Avance *Pasiones Mitológicas* Vídeo en directo con @alejandrovergarasharp Jefe de Conservación de Pintura Flamenca y Escuelas del Norte del [IGTV], 22 de febrero de 2021, Instagram: https://www.instagram.com/tv/CLlsaNdq4vr/.

NASH, Mary, «Identidad cultural de género, discurso de la domesticidad y la definición del trabajo de las mujeres en la España del siglo XIX», en Duby, Georges y Michelle Perrot (eds.), *Historia de las mujeres. El siglo XIX* (4.ª ed. , vol. 4, pp. 612-623, Taurus, 1993.[The National Gallery], *The Rokeby Venus: only surviving nude* *Velázquez's* [vídeo], 4 de mayo de 2018, YouTube: https://www.youtube.com/watch? V = bGNAPjNTbCs.

NEAD, Lynda, *Myths of Sexuality: Representations of Women in Victorian Britain*, Blackwell Pub., 1988.

NOCHLIN, Linda, *Situar en la Historia: mujeres, arte y sociedad*, Akal, 2020.

— y Ann Sutherland Harris, *Woman Artists 1550-1950* , Knopf, 1977.

Nuestros grabados. Arte y Sentimiento, cuadro de Luisa Mar-Ehrler, La Ilustración, 13 de febrero de 1887, 106.

OVIDIO, *Arte de amar*, traducción de Vicente Cristóbal López, Biblioteca Clásica Gredos, 1989.

—, *Metamorfosis*, traducción de Antonio Ramírez de Verger, Antonio y Fernando Navarro Antolín, Alianza, 1995.

P. del O., «Crónica», *de la Torratxa*
L'Esquella
, 938, 1896, pp. 834-835.

PACKARD, Chris,**«Self-Fashioning in Sarah Self-Portraits»**
Goodridge's
, *Common-place*, 4.1., 2003.

PACHECO, Francisco, *El Arte de la Pintura*, Cátedra, 2001.

PEÑALOSA, Gema, **«La "manada" de Alicante al juez: "Perdón. Me arrepiento. Si no llego a ir drogado, no habría pasado"»**, *El Mundo*, 5 de julio de 2021.

PETERSEN, Karen, y J. J. WILSON, *Women artists: recognition and reappraisal from the early Middle Ages to the twentieth century*, Harper Colophon Books, 1976.

PLATÓN, *Diálogos: Fedón, o de la Inmortalidad del Alma El Banquete, o del Amor Gorgias, o de la Retórica*. Austral, 1970.

POLLOCK, Griselda, y Rozsika PARKER, *Maestras antiguas: Mujeres, arte e ideología*, Akal, 1981.

POLLOCK, Griselda, «La heroína y la creación de un canon feminista. Las representaciones de Artemisia Gentileschi de Susana y Judit», en Cordero, Karen y Sáenz, Inda (eds.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, pp. 161-195, Universidad Iberoamericana, 1999.

RAMBOSSON, Yvanhoé, *Documents sur decoratif français du IXeme aux XIXeme siécle*, Éditions de L'art decoratif
l'art
, 1899.

ROG
ER-MARX,
Claude, *Les impresionnistes*, Hachette, 1958.

RUSKIN, John, *Sésamo y lirios*, Cátedra (2015).

RUSS, Joanna, *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*, Capitán Swing, 1983.

SALOMON-GODEAU, Abigail, *Male Trouble: A Crisis in Representation*, Thames and Hudson, 1999.

SAN JOSÉ PÉREZ, Rocío, «Lilith como la serpiente del Paraíso. Ejemplos de su presencia en el arte bajomedieval hispano», *Revista Anual de Historia del Arte*, 27, 2021, pp. 2132.

SAQUETE, José Carlos, *Las vírgenes vestales. Un sacerdocio femenino en*

la religión pública romana, CSIC, 2000.

SAUNIER, Charles, «Gazette *La Revue Blanche* d'Art», , 24, 1901, pp. 222–223.

SOLNIT, Rebecca, *Los hombres me explican cosas*, Capitán Swing, 2015.

STOTT, Annette, Marcia Oakes Woodburyand Religious Identity in Moeder en Dochter: Het Geheele Leven. *Archives of American Art Journal*, 56(1), 2017, 2012 2441. https://doi.org/10.1086/692634.

TAYLOR, Timothy, *The Prehistory of sex. Four million years of human sexual culture*, Fourth State, 1996.

TOMLINSON, Janis A., *Readings in nineteenth-century art*, Prentice Hall, 1996.

TREVES, Letizia, [The National Gallery], *Artemisia Gentileschi: "The Spirit of Caesar in the soul of a woman!"* [vídeo], 8 de marzo de 2019, YouTube: https://www.youtube.com/watch?V=08KDcjbBqgE.

UPDIKE, John, *More matter*, Knopf, 1999.

VERGARA, Alejandro (ed.), *El arte de Clara Peeters*, Museo del Prado, 2016.

VIGÉE-LEBRUN, Élisabeth, *Memoirs of Madame Vigée-Lebrun*, Doubleday, Page & Co., 1870.

VV. AA., *Historia de dos pintoras. Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana*, Museo Nacional del Prado.

VV. AA., *Manet. 1832-1883*, The Metropolitan Museum of Art.

VV. AA., *Imágenes de la tradición clásica y cristiana*, Editorial Universitaria Ramón Areces.

VV. AA., *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*, Museo Nacional del Prado.

VV. AA., *Georgia O'Keeffe*, Museo Nacional Thyssen Bornemisza.

WOOD, Kendall Smaling, **«George Elgar Mission and the Apotheosis of the Domestic»** Tate Papers **Hicks's**

Woman's
, Otoño de 2014…

Notas

[1] Aristóteles (traducción, 1988), pp. 57-58. < <

[2] La Ilustración (1887), p. 106 en VV. AA. (2020), p.82. < <

[3] De Beauvoir (1949), p.48. < <

[4] Nochlin (1971), pp. 27-28. < <

[5] Nochlin (1971), p.28. < <

[6] Ibid. <<

[7] Chicago (1975), p. 143. < <

[8] Citada en VV. AA. (2021), p.74. < <

[9] Dub, y Perrot (2018), p.24. < <

[10] Lissarrague (1993), p. 245. <<

[11] Casagrande (1992), p. 131. < <

[12] Crampe Casnabet (1992), p. 375. < <

[13] Talleyrand Périgord (1791), p. 363. < <

[14] De Gouges (1791). < <

[15] Blanco Corujo (1994), p. 152. < <

[16] Ibid. <<

[17] Ibid. <<

[18] Mrs. Ellis (1844), p. 35; en Nochlin (2020), p.40. < <

[19] Pollock, Parker (2021), p.55. < <

[20] VV. AA. (2020), p.79. < <

[21] De Diego (1986), p. 356. < <

[22] Nochlin (2020), p.31. < <

[23] Nochlin (2020), p.32. < <

[24] Pollock (2021), p.62. < <

[25]
L'Esquella
de la Torratxa (1896), p. 834. < <

[26] Carroll (1989), p. 3. < <

[27] Ovidio (traducción de 1989), p. 82. < <

[28] Liess (2007), p. 37. < <

[29] Ibid., pp. 36-37. < <

[30] Maquiavelo (1532), p. 131. < <

[31] Ovidio (traducción de 1995), p. 118. < <

[32] H. Riaño (2020), p. 138. < <

[33] Ovidio (traducción de 1995), pp. 359-360. < <

[34] Citado en Peñalosa (2021). < <

[35] Bornay (1995), p. 48. < <

[36] Ibid., p. 50. <<

[37] San José Pérez (2021), p. 26. < <

[38] Ibid., p. 51. <<

[39] Morton (2016), p. 143. < <

[40] Lozano Estivalis (2001), p. 85. < <

[41] VV. AA. (2018), p. 348. < <

[42] Pacheco (2001), pp. 603-604. < <

[43] Salomon Godeau (1993). < <

[44] Nochlin (2020), p. 278. < <

[45] Berger (1972), p. 47. < <

[46] Saquete (2000). < <

[47] Montalbán Carmona (2016), p. 77. < <

[48] Platón (traducción de 1970), p. 97. < <

[49] Clark (1984), p. 71. < <

[50] Museo del Prado [@museoprado] (2021). < <

[51] En Gacto (2000), p. 9. < <

[52] The National Gallery (2018). < <

[53] VV. AA. (1983), p. 181. < <

[54] Damas (2018). < <

[55] Moore (1989). < <

[56] Bornay (2020), p. 115. < <

[57] Dijkstra (1986), p. 185. < <

[58] Ibid., p. 116. < <

[59] Carabias (2001), pp. 127-128. < <

[60] Bornay (2020), p. 119. < <

[61] Carabias (2001), p. 131. < <

[62] Ibid., p. 137. <<

[63] Dijkstra (1986), p. 193. < <

[64] H. Riaño (2020), p 84. < <

[65] Bueno Sarduy (2021). < <

[66] Citado en VV. AA. (2020), p. 177. < <

[67] Bornay (2020), p. 124. < <

[68] Gauguin (1919), pp. 7677. < <

[69] Eisenman (1997), p. 120. < <

[70] Mowll Mathews (2001). < <

[71] Monlau (1860), p. 105. < <

[72] Nash (1993), p. 616. < <

[73] Johnson (1827). < <

[74] Wood (2014). < <

[75] Nead (1988), p. 12. < <

[76] Ruskin (1865). < <

[77] Stott (2017). < <

[78] Nead (1986), pp. 9596. < <

[79] Ibid., p. 130. < <

[80] Bornay (2020), p. 193. < <

[81] Clark (1985), p. 113. < <

[82] Pedraza en el «Prólogo» a Bornay (2020), p. 13. < <

[83] Bornay (2020), p. 15. < <

[84] Ibid. <<

[85] Ibid., p. 92. < <

[86] Dijkstra (1996), p. 11. < <

[87] Allen (1984), p. 286. < <

[88] Referencia al libro Las hijas de Lilith, de Erika Bornay. < <

[89] Kaplan (1974), p. 23. < <

[90] Citado por Hofsttäter (1981). < <

[91] Citado en Dijkstra (1986), p. 321. < <

[92] Dijkstra (1986), p. 325. < <

[93] Citado en Comini (1975), p. 22. <<

[94] Christiansen (2017). < <

[95] Es cierto que el título no coincide en todas las fuentes. Bornay en *Las hijas de Lilith* hace referencia a los amantes, mientras que el Museo de Bellas Artes de Amberes, donde se encuentra el cuadro, solamente lo denomina Cleopatra —aunque en la descripción sí que propone la posibilidad de que sean sus amantes los hombres del fondo—. En el *Catalogue illustré* del Salón de 1887, en el que Cabanel presentó la obra, el título original es solo Cleopatra (Cléopatre). < <

[96] Pollock y Parker (1981), p. 132. < <

[97] Solnit (2015), p. 13. < <

[98] Pollock y Parker (1981), p. 24. < <

[99] Lowe (2009), portada. < <

[100] Ibid., p. 208 (la cursiva es mía). < <

[101] Citado en Bornay (1988), p. 111. < <

[102] Citado en Pollock y Parker (1981), p. 113 (la cursiva es mía). <<

[103] Pollock y Parker (1981), p. 113. < <

[104] Vigée-Lebrun (1870), p. 11. < <

[105] De Beauvoir (2019), p. 803. < <

[106] Nochlin y Sutherland Harris (1977), p. 192. < <

[107] Solnit (2015), p. 100. < <

[108] De Diego (2019). < <

[109] Caws (2000), p. 196. < <

[110] Bornay (2009), p. 142. < <

[111] Ibid., p. 143. < <

[112] Hustvedt (2019). < <

[113] McDermott (1996), p. 228. < <

[114] Ibid. < <

[115] McDermott (1996), p. 245. < <

[116] VV. AA. (2019), p. 139. < <

[117] Ibid., p. 152. <<

[118] A partir de aquí resumo los puntos más importantes de la investigación de Irene Gammel respecto a la autoría de Fuente; Gammel (2002). < <

[119] Camfield (1989), p. 24. < <

[120] VV. AA. (2019). < <

[121] Dal Pozzolo (2019). < <

[122] H. Loh (2020). < <

[123] 28. Mitchell (1989), p. 97. < <

[124] Ibid. <<

[125] Mitchell (1989), p. 95. < <

[126] Citado en Pollock (1999), p. 173. < <

[127] Russ (1983), p. 53. < <

[128] Petersen y Wilson (1976), p. 25. < <

[129] Ibid. <<

[130] Ibid. < <

[131] Treves (2019). < <

[132] Pollock y Parker (1981), p. 25. Solo tiene sentido en el original dado el carácter neutro del inglés. < <

[133] Petersen y Wilson (1976), p. 28. < <

[134] Citado en Jamís (2012), p. 265. < <

[135] Bosch Bello (2014), p. 29. < <

[136] Combalía (2013), p. 7 (la cursiva es mía). < <

[137] Dowd (2019). < <

[138] Bornay (2007), p. 123. < <

[139] Borràs (2004), p. 80. < <

[140] De Diego (2018), p. 9. < <

[141] Russ (1983), p. 104. < <

[142] Dunn Mascetti (1992), en Masvidal (2008), p. 37. < <

[143] Masvidal (2008), p. 38. < <

[144] Masvidal (2008), p. 38. < <

[145] Ibid. < <

[146] Masvidal (2008), p. 40. < <

[147] Taylor (1996), pp. 140-141. < <

[148] Pollock y Parker (1981), p. 48. < <

[149] Ward Bissell (1968), p. 156. < <

[150] Christiansen y Mann (2001), p. 298. < <

[151] Updike (1999), p. 714. < <

[152] Packard (2003). < <

[153] Mitchell (1989), p. 81. < <

[154] Museo de Orsay (s. f.). < <

[155] Rambosson (1899), p. 98. < <

[156] Mitchell (1989), p. 91. < <

[157] Ibid. < <

[158] Nochlin (2020), pp. 3233 (en cursiva en el original). < <

[159] Pollock (1981), p. 63. < <

[160] Gautier (1856), p. 120. < <

[161] Saunier (1901), p. 223. < <

[162] Roger-Marx (1956), p. 39. < <

[163] Pollock y Parker (1981), p. 64. < <

[164] Mirabeau (1893), p. 2. < <

[165] Ibid. < <

[166] Casellas (1903), p. 2. < <

[167] Citado en Illán Martín y Velasco Mesa (2018), p. 402. < <